

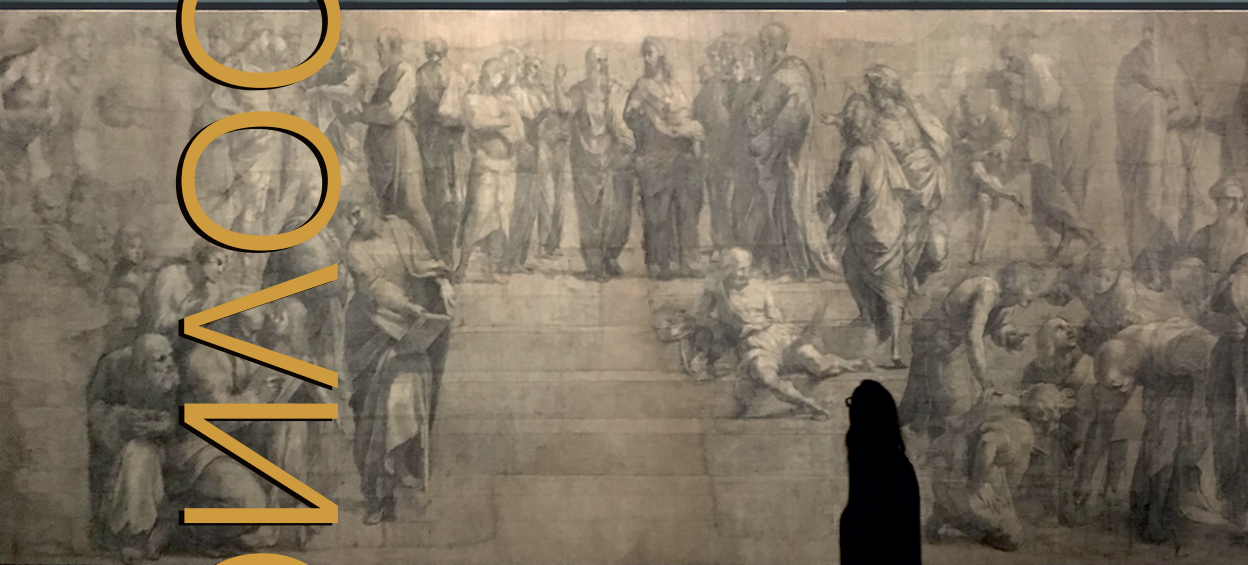
Людия ДЕНКОВА

ЕСТЕТИКА

Въпроси и отговори
за красивото в 14 теми

към курсовете

GENB029 Естетика
и теория на изкуството
и **000K005 Естетика**



НОВ
БЪЛГАРСКИ
УНИВЕРСИТЕТ

Лугия ДЕНКОВА

ФИЛОСОФСКА
ЕСТЕТИКА





Лидия ДЕНКОВА

ФИЛОСОФСКА ЕСТЕТИКА

**Въпроси и отговори
за красивото в 14 теми**

към курсовете

GENB029 Естетика и теория на изкуството
и *ОООК005 Естетика*



НОВ
БЪЛГАРСКИ
УНИВЕРСИТЕТ

ФИЛОСОФСКА ЕСТЕТИКА

Въпроси и отговори за красивото в 14 теми към курсовете
GENB029 Естетика и теория на изкуството
и *ОООК005 Естетика*

© Лидия Денкова – автор и съставител

Редактор: доц. д-р Ясен Захариев

© Издателство на Нов български университет, 2019

ул. „Монтевидео“ 21, 1618 София

www.nbu.bg

www.bookshop.nbu.bg

Всички права са запазени. Не е разрешено публикуването на части от книгата под каквато и да е форма – електронна, механична, фотокопирна, презапис или по друг начин – без писменото разрешение на носителя на авторските права.

© МТ студио – корица, дизайн и предпечатна подготовка

ISBN 978-619-233-085-9

СЪДЪРЖАНИЕ

| | |
|---------------------------------------|-----|
| ИЗКУСТВОТО И КРАСИВОТО | 7 |
| ПЪРВА ТЕМА: | |
| ИЗКУСТВО И ДЕЙСТВИТЕЛНОСТ | 9 |
| ВТОРА ТЕМА: | |
| ФОРМА | 29 |
| ТРЕТА ТЕМА: | |
| СЪЖДЕНИЕТО ЗА КРАСИВО | 32 |
| ЧЕТВЪРТА ТЕМА: | |
| ПОДРАЖАНИЕТО И ВТОРАТА ПРИРОДА..... | 48 |
| ПЕТА ТЕМА: | |
| ЗА ПЕЩЕРАТА, ПИСАРЯ И ХУДОЖНИКА | 51 |
| ШЕСТА ТЕМА: | |
| ОБРАЗИ И ВЪОБРАЖЕНИЕ..... | 55 |
| СЕДМА ТЕМА: | |
| ВЪПРОСЪТ ЗА ВКУСА | 67 |
| ОСМА ТЕМА: | |
| ТВОРЧЕСТВО И АКТИВНОСТ | 68 |
| ДЕВЕТА ТЕМА: | |
| МОНАДОЛОГИЯ | 74 |
| ДЕСЕТА ТЕМА: | |
| ИЗКУСТВО И ЕСТЕТИКА..... | 103 |
| ЕДИНАДЕСЕТА ТЕМА: | |
| ЕСТЕТИЧЕСКИ БЕЗКРАЙНОТО..... | 107 |
| ДВАНАДЕСЕТА ТЕМА: | |
| ИЗКУСТВО И КРАСОТА | 110 |

ТРИНАДЕСЕТА ТЕМА:**НЕОБХОДИМОСТ ЗА ТВОРЧЕСТВО –****ПЪТЯТ НА ЛЮБОВТА123****ЧЕТИРИНАДЕСЕТА ТЕМА:****ИСТИНА, АКТУАЛНОСТ, ЦЕННОСТИ127****ЦИТИРАНИ АВТОРИ И ПРОИЗВЕДЕНИЯ134**

ИЗКУСТВОТО И КРАСИВОТО

СЪЩНОСТ И ИДЕЯ

КАК СЪЩНОСТТА И ИДЕЯТА СЕ ОТНАСЯТ ДО ЧОВЕКА?

Идеята е едновременно красива и истинна

ХЕГЕЛ: Красивото е сетивната проява на идеята

Какво е красивото?

КРАСИВОТО Е СЪЩНОСТТА НА
КРАСИВИТЕ НЕЩА

ПЛАТОН: Красивите неща са
причастни на абсолютната,
идеална, вечна Красота.

ХЕГЕЛ: Красотата е идея.

Каква е тази сетивна проява?

ДУХЪТ СЪЗДАВА ИЗКУСТВОТО И
ПРОИЗВЕДЕНИЯТА НА ИЗКУСТВОТО

ХЕГЕЛ: Духът се осъзнава през сетивната
проява на изкуството.

Можем ли да характеризираме красивото?

КРАСИВОТО СЕ ХАРЕСВА
УНИВЕРСАЛНО БЕЗ ПОНЯТИЕ

КАНТ: Красивото е обект на
универсално задоволство от
естетически, не логически порядък.
Красивото за разлика от приятното
изисква универсалност. Красивото
се отнася до това, което е
незаинтересовано.

Не имитира ли изкуството живота и природата?

ИЗКУСТВОТО НЕ ИМИТИРА НИЩО.

ХЕГЕЛ: Красотата на изкуството
превъзхожда хиляди пъти природната
красота. Подражанието на природата е
посредствена цел за изкуството.

Може ли изкуството да постигне идеята?

КРАСИВОТО В ИЗКУСТВОТО Е ИЛЮЗИЯ

ПЛАТОН: Копие от копието, изкуството е
илюзия.

Как да го постигнем?

ЛЮБОВТА ВОДИ КЪМ
КРАСИВОТО

ПЛАТОН: Трите степени на любовта водят към Красивото. Висшият предел на Любовта е абсолютната Красота.

Какво ни носи Красивото?

КРАСИВОТО ДАВА СМИСЪЛ НА
ЖИВОТА

ПЛОТИН: Красивото ни вълнува само през светлината на Доброто.

ПЛАТОН: Съзерцаването на Красивото дава смисъл на живота.

Какво тогава е изкуството?

ХЕГЕЛ: Изкуството е свободно съзерцание.

НИЦШЕ: Изкуството, пълното разгръщане, има утвърждаваща същност.

ФРОЙД: Произведението на изкуството е въображаемо удовлетворяване на несъзнавани желания.

Какъв е принципът, по който изкуството създава?

ГЕНИЯТ СЪЗДАВА ИЗКУСТВОТО

ПЛАТОН: Поетът създава чрез божествен дар.

НИЦШЕ: Геният е дълго търпение, не дар.

КАНТ: Геният е вродено разположение, чрез което природата дава правила на изкуството.

Какво наистина изразява това изкуство?

БЕРГСОН: Изкуството разкрива какво всъщност е реалността.

ХАЙДЕГЕР: Произведението на изкуството разкрива истината за съществуването.

АРИСТОТЕЛ: Изкуството (поезията) е по-философско от историята, защото казва не само какво е било, но и това, което ще бъде.

На какво се надяваме от Красивото и Изкуството?

ХЮМ: Изучаването на красотите има за цел да ни направи щастливи.

ШОПЕНХАУЕР: Изкуството ни откъсва временно от страданието.

НИЦШЕ: Изкуството, а не произведението, което е вторично, прави живота красив, като го облагородява.

ПЪРВА ТЕМА: ИЗКУСТВО И ДЕЙСТВИТЕЛНОСТ

ЗАДАЧА:

Прочетете дадения текст на испанския философ Хосе Ортега и Гасет, като обърнете специално внимание на подчертаните пасажки. След това кратко отговорете на следните два въпроса:

- 1) Каква възможност за овладяване на „обстоятелството“ живот е изкуството? Коментирайте аргументите на автора, че изкуството – в най-добрия случай – е „божествена вратичка за бягство“, развлечение, необходима игра, фарс.
- 2) Самият автор вижда в своята теза радикално противопоставяне между „реалността“ на живота и „нереалния“ свят на изкуството, основавайки цялата си теория върху разбирането за двойственост. Възможно ли е, според вас, между тези два свята да има по-различен тип връзка? Към отговора може да ви насочи едно произведение на изкуството – филмът „Голяма риба“ на режисьора Тим Бъртън от 2003 г. по едноименния роман на Даниел Уолъс.

По желание можете да напишете – вместо отговор на втория въпрос – кратко есе за впечатленията от филма.

ХОСЕ ОРТЕГА И ГАСЕТ (1883–1955)

ИДЕЯТА ЗА ТЕАТЪР

Театър!

Не съществува може би нито една дума от речника на един език, която да няма няколко значения; почти винаги има множество значения. От тези многобройни значения езиковедите обикновено избират едно, което наричат силно значение или силен смисъл на думата. Това силно

значение е най-точното, най-конкретното, бихме казали, най-осезаемото. Ще говорим за театъра. Добре, нека изходим от силното значение на тази дума, според която театърът е преди всичко и ни повече, ни по-малко една сграда – сграда с определена структура, например нашият много хубав театър „Сан Карлос“, който високата част на Лисабон сякаш е поела подръка. При все това настоящото предназначение на този театър, където се дават концерти и се пеят опери, помътнява чистата идея за театър. Гъркът е имал за сграда с подобно предназначение друго име – наричал я е odeion, одеон, аудитория.

Обратно, ако аз ви говорех сега от сцената на театъра „Доня Мария“, можех спокойно и без никакви задръжки да дам отговор на въпроса какво е театър само като вдигна ръка и изпружа показалеца си, което е все едно да кажеш: „Господа, това, което виждате, е театър“. Но понеже не сме там, погрижих се чертожникът синьор Сегураду да ми начертае този план на интериора на театъра „Доня Мария“, за да мога да ви кажа с единствената резерва, че става дума все пак за план: Ето вижте какво е театър! По едно съвпадение, колкото щастливо, толкова и непредизвикано, днес се чества стогодишнината на този театър „Доня Мария“, най-традиционния и най-прославения в Лисабон.

Нека не отминаваме пренебрежително това значение, най-скромното на думата, най-употребяваното в речта на хората и най-действеното в живота на всеки един от нас. Ако отминем това първо значение на думата театър – повтарям, най-простото, най-тривиалното, което е най-подръка, а именно – че театърът е една сграда, ще се изложим на риска да обърнем гръб на цялата останала театрална действителност, най-възвишената, най-дълбоката, най-съществената.

И така, изхождайки от този архитектурен план на театъра „Доня Мария“, ще се опитаме да насочим нашата мисъл по строго диалектически път. „Да мислим диалектически“ значи да приемем, че всяка мисловна стъпка, която правим, ни задължава да направим още една стъпка; не каквато и да е, не току тъй, по каприз, а още една определена стъпка, защото видяното от нас при първата стъпка към действителността, която ни занимава – и сега това е действителността „театър“, – ни разкрива волно или неволно друг, нов аспект на тази действителност или съставна част, нещо, което преди не сме забелязали. И така самото нещо „театър“, самата действителност „театър“ ще насочи нашите мисловни стъпки, ще бъде за нас това, което е тоятата за слепеца. Използвайки тази тема, която не изглежда философска, искам да дам един пример за най-строг диалектически – а и

феноменологически – подход на младите лисабонски интелектуалци, ако някой от тях присъстват тук, а не са всички в „Бразилейра“.

Театърът е една сграда. Сграда е строго разграничено пространство, тоест пространство, отделено от всичко останало, което остава извън него. Задача на архитектурата е да строи като контрапункт на външната част на голямото планетно пространство едно „вътре“. Разграничи ли се пространството, дава му се вътрешна форма и тази вътрешна пространствена форма, която дава облик, която организира материалите на сградата, е една цел. Следователно във вътрешната форма на сградата разкриваме каква е във всички случаи нейната цел. Затова вътрешната форма на една катедрала е различна от вътрешната форма на една железопътна гара, а двете се различават от вътрешната форма на едно жилище. Във всеки случай съставките на формата са такива, а не други, защото служат на тази определена цел. Те са средства за постигане на това или онова. Елементите на пространствената форма представляват следователно инструменти, органи, създадени, за да действат с оглед на тази цел, и тяхната функция ни обяснява формата на сградата. Биолозите в миналото са казвали, че функцията създава органа. Трябвало е да прибавят, че и го обяснява. Обратно, идеята за сградата, която е ръководила строителите, сиреч държавата или частните лица заедно с архитекта, действа като душа върху инертните и аморфни материали – камък, цимент, желязо – и ги кара да се организират в рамките на определена архитектурна фигура. В идеята за театър – сграда – вие виждате добър пример за това, което Аристотел е наричал душа, или ентелехия.

Залата е изпълнена с кресла – в партера и в ложите. Това значи, че пространството „зала“ е устроено, за да могат едни човешки същества – тези, които съставят публиката – да седнат и следователно да не правят нищо друго освен да гледат. В замяна на това сцената е празно пространство, издигнато на равнище по-високо от това на залата, за да могат върху него да се движат други човешки същества, които не са в покой като зрителите, а са активни, и то толкова активни, че затова се наричат и актьори. Но интересното е, че всичко, което актьорите вършат на сцената, те го вършат пред публика и когато публиката си отиде, отиват си и те – тоест всичко, което те вършат, го вършат, за да го види публиката. И ето как се появява още един компонент на театъра. Към първия дуализъм, който простата пространствена форма на сградата ни разкри – зала и сцена, се прибавя сега друг дуализъм, който не е пространствен, а човешки – в залата се намира публиката, на сцената – актьорите.

Работите започват малко да се усложняват, и то забавно, когато, както току-що казах, забележим, че тези мъже и жени, които се движат и говорят на сцената, не са случайни, а са мъже и жени, които наричаме актьори и актриси, тоест те се характеризират с много интензивна дейност. В същото време мъжете и жените, които съставят публиката, доколкото са публика, се характеризират с много особена пасивност. И наистина в сравнение с това, което вършим през останалата част от деня, когато сме на театър и се превръщаме в публика, не вършим нищо или съвсем малко; оставяме актьорите да ни карат да правим нещо, например да ни карат да плачем, да ни карат да се смеем. Както изглежда, театърът се състои от едно съчетание на свръхактивни и свръхпасивни. Като публика ние сме свръхпасивни, защото единственото нещо, което вършим, е най-нищожната работа, която човек може да си представи: гледаме и нищо повече. Без съмнение в театъра също така слушаме, но това, което веднага ще забележим, е, че чутото в театъра е изказ на видяното. И така гледането е нашата първа и минимална дейност в театъра. Поради това към двата предишни дуализма: пространствения – зала и сцена, човешкия – публика и актьори, следва да прибавим трети дуализъм: публиката е в залата, за да гледа, а актьорите са на сцената, за да бъдат гледани. С този трети дуализъм стигнахме до нещо чисто функционално: да гледаш и да бъдеш гледан. Сега можем да дадем втора дефиниция за театър, една троха по-едра от първата, и да кажем: театърът е една сграда, която има органична вътрешна форма, съставена от два органа – зала и сцена, разположени така, че да могат да изпълняват две противоположни, но свързани една с друга функции: да гледаш и да бъдеш гледан.

Вие винаги сте чували да се казва още от училищната скамейка, че театърът е литературен жанр, един от трите големи литературни рода, които реториката и поетиката разграничават: епос, лирика и драма, или драматургия, театрално творчество. Ако съсредоточите малко вниманието си, ако се освободите за миг от мисловния навик, който тази толкова повтаряна формула ни внушава, и имайки предвид действителността, която виждате пред вас, като си помислите за театър, не ви ли удивлява тази закостеняла представа за театър просто като литературен жанр?

Защото литературата се състои само от думи – тя е проза или стих и нищо повече. Но театърът не е само проза или стих. Проза и стих има извън театъра – в книгата, в речта, в разговора, в поетичния рецитал, а нищо от всички тези неща не е театър. Театърът не е една действителност, която като простото слово идва до нас по слухов път. В театъра не само

слушаме, а много повече, и преди да чуваме, виждаме. Гледаме как актьорите се движат, жестикулират, гледаме техните маски, гледаме декорите, които изпълват сцената. От този фон на видения, изплувайки от него, идва до нас словото като изречено с определен жест, с точна маска и от едно нарисувано място, което предявява претенцията да бъде салон от XVII век или римски форум, или уличка от лисабонския квартал Моурария.

Словото има в театъра съзидателна, но много определена функция: искам да кажа, че е второстепенна спрямо представлението, или зрелището. Театърът е по същество присъствие и сила – видение – зрелище, а като публика ние сме преди всичко зрители и гръцката дума *théatron*, „театър“, не означава друго освен място, от което се гледа.

И така, ние сме били прави, когато, размисляйки се за миг по повод на закостенялата дефиниция, според която театърът е литературен жанр, сме оставали слисани от почуда.

Драматургията е само вторично и отчасти литературен род и следователно дори малкото, което е заимствала от литературата, не може да се разглежда изолирано от зрелищния характер на театралното произведение. Театърът – литература – може да бъде четен у дома, вечер, по чехли край огъня. Няма ли да се окаже, че взирайки се внимателно в неговата действителност, като най-съществено в театъра ни се струва обстоятелството, че трябва да излезем от дома си и да отидем там. Ако първото силно и обикновено, изключително наивно значение на думата „театър“ е „сграда“, второто значение, също силно и обикновено, би било следното: театър е място, където се отива. И ние се запитваме много често едни други: „Ще отидете ли тази вечер на театър?“ Театър е следователно противоположното на нашия дом: той е мястото, където трябва да се отиде. А това отиване „на“, което предполага едно излизане от нашата къща, е, както ще установим веднага, самият динамичен корен на тази прекрасна човешка действителност, която наричаме „театър“.

Театърът е следователно не толкова литературен жанр, колкото зрелищен жанр, жанр на зрителни представи. Скоро ще открием в какъв енергичен и суперлативен смисъл той е такъв жанр. Театърът не протича вътре в нас, какъвто е случаят с другите литературни жанрове: поема, роман, есе, а става извън нас, ние трябва да излезем от нас и от нашия дом и да отидем да го гледаме. Също и циркът, а и боят с бикове са зрелища, са неща, които човек трябва да отиде да гледа. При все това много скоро ще разберем по какво точно се различават тези други две зрелища от театралното зрелище. Несъмнено циркът и боят с бикове поради това, че са

зрелища, принадлежат на същото забавно семейство на театъра. Можем да кажем, че циркът и боят с бикове са братовчеди на театъра: циркът би бил кривогледият братовчед, боят с бикове – неговият жесток братовчед, едноокият му братовчед.

Но какво всъщност виждаме на сцената? Виждаме например една зала в замък, средновековен дворец в европейския Север, пред който се разпростира голям парк, става дума за парка на Елсинор; виждаме брега на една река, която тече бавно и тъжно, дървета, които свеждат клони над водите ѝ с някаква неопределена мъка: брези, тополи и една плачеща върба с отпуснат клонак. Не ви ли се струва, дами и господа, че върбата е дърво, на което му е дотегнало да бъде дърво? Виждаме една тръпнеща девойка с цветя и треви в косите, по дрехите и в ръцете, която пристъпя колебливо, бледа, с поглед, втрещен в една много далечна точка, сякаш се е загледала в хоризонта, където няма нито една звезда; и все пак има една звезда, най-хубавата звезда, която не е никаква звезда. Това е Офелия, една Офелия безумна, смазана от мъката, която ще слезе към реката. „Слизам към реката“ е евфемизъм, който се употребява в китайския език, за да се каже, че някой умира. Ето какво виждаме, дами и господа.

Но не, не виждаме това! Не сме ли станали само за миг жертва на една оптическа измама? Защото в действителност виждаме само нарисувани платна или картини; реката не е река, а е картина; дърветата не са дървета, а са цветни петна; Офелия не е Офелия, а е Марианиния Рей Коласу.

Какво решаваме? Какво виждаме, едното или другото? Какво всъщност откриваме там, на сцената, пред нас? Няма място за никакво съмнение: ние откриваме пред нас и двете неща: Марианиния и Офелия. Но не ги откриваме – и това именно е любопитно! – не ги откриваме като две неща, а като едно единствено. „Представя“ ни се Марианиния, която „представлява“ Офелия. С други думи, нещата и лицата на сцената ни се представят в облика и със задачата да представляват други, които не са те.

Това е невероятно, дами и господа. Това съвсем тривиално явление, което срещаме ежедневно във всички театри по света, е може би най-странното, най-извънредното изживяване, което е дадено на човека. Не е ли странно, не е ли невероятно, не е ли истинско вълшебство, че лисабончани – мъже и жени – могат да седят днес, през 1946 година, в ложите и партера на театър „Доня Мария“ и в същото време да се намират шест или седем века назад в мъгливата Дания, до реката в парка, който обкръжава кралския дворец, и да наблюдават как се движи с безтегловната си стъпка

тази бледа *fiammetta* Офелия? Ако и това не е странно и вълшебно, не знам какво друго може да го надмине по странност и вълшебство!

Нека уточним малко повече нещата: ето там е Марианиня, която прекосява като слепец сцената; но най-изненадващото е, че тя е там, без да бъде там, тя е там, за да изчезне във всеки миг, сякаш иска да се скрие от самата себе си и да даде място на Офелия в недрата на младенческата си плът. Действителността на една актриса, доколкото е актриса, се свежда до това да отрече собствената си действителност и да я замени с персонажа, който представя. Това значи да представяш: присъствието на актьора не служи, за да се представи той самият, а за да представи друго същество, различно от себе си. Марианиня изчезна като Марианиня, защото е покрита, затулена от Офелия. Също и декорите са затулени, покрити от един парк и от една река. И тъй това, което не е реално, нереалното – Офелия, дворецовият парк – притежава магическата сила да накара да изчезне това, което е реално.

Ако при подобен случай се размислите върху това, което става, и се опитате да го опишете, за да си отговорите на предишния въпрос: какво откриваме на сцената, ще трябва да си кажете: откриваме първо Офелия и един парк; зад тях и сякаш на втори план – Марианиня и боядисани платна. Човек би казал, че действителността се е оттеглила в дъното, за да пропусне през себе си като на светлина нереалното. И така на сцената откриваме неща – декорите, и лица – актьорите, които притежават свойството да са прозрачни. През тях – като през стъкло – прозират други неща.

Сега вече можем да обобщим забелязаното и да кажем: има на този свят действителности, способни да ни представят вместо самите себе си други, по-различни от тях неща. Така представените действителности наричаме образи. Една картина е например „действителност-образ“. Не стига и до метър дължина, а още по-малка е височината ѝ. Въпреки това в нея виждаме пейзаж от няколко километра. Не е ли това вълшебство? Онзи къс земя със своите планини и реки и със своя град пред нас като омагьосан; на един само метър виждаме няколко километра и вместо платно с цветни петна виждаме река Тахо, Лисабон и Монсанту. Нещото „картина“, окачено на стената в нашия дом, се превръща постоянно в река Тахо, в Лисабон и в нейните възвишения. Картината е образ, защото е постоянна метаморфоза, и метаморфоза, чудотворно преображение е театърът.

Бих желал да можете да се учудвате, тоест да се изненадвате пред това толкова тривиално явление, което виждаме всеки път в театъра. Платон отбелязва, че познанието се ражда от способността ни да се изне-

надваме, да се чудим, да се удивляваме, че нещата са такива, каквито са, точно такива, каквито са.

Това, което виждаме там, на сцената, са образи в строгия смисъл, който току-що дефинирах: един въображаем свят; всеки театър, колкото и скромен да е той, е винаги една планина Тавор, където се извършват преобразования.

Сцената на театъра „Доня Мария“ е винаги една и съща. Тя не е много дълга, нито много висока, нито много дълбока. Направена е от дъски, има някакви най-обикновени стени, най-тривиална материя. Постарайте се обаче да си спомните всички толкова многобройни неща, които това малко пространство и този жалък материал са били за вас. Манастир и овчарска колиба, дворец, градина, улица на древно селище и на модерен град, салон. Същото е в сила и за актьора. Един и същ актьор е бивал за нас безброй човешки същества: крал и просяк, Хамлет и Дон Хуан.

Сцената и актьорът са vyplътената всемирна метафора, а театърът е това: видимата метафора.

Но обърнали ли сте внимание какво е метафорическото? Нека вземем като пример, за да ни бъде по-ясно, най-простата, най-древната и най-налагащата се метафора, тази, с която се казва, че бузата на една девойка е като роза. Думата „съм“ означава обикновено действителността. Ако кажа, че снегът е бял, обяснявам, че действителността „сняг“ притежава действително цвят, който наричаме белота. Но какво значи е, когато казвам, че бузата на една девойка е роза?

Може би си спомняте прекрасния разказ на Уелс, озаглавен „Човекът, който можеше да прави чудеса“. Една вечер в лондонска кръчма някакви си двама мъже под действието на тежки бирени пари се впускат в безкраен и скучен спор по въпроса дали има чудеса. Единият вярва в тях, другият – не. В даден момент невярващият възкликва: „Това е все едно аз сега да кажа на тази светлина да изгасне и тя да вземе действително да изгасне!“ И ето че едва изрекъл тези думи, светлината наистина изгасва. От този миг нататък всичко, което този мъж казва или само мисли, без да иска да го каже направо, се случва, се осъществява. Поредицата приключения и конфликти, пред които тази способност, толкова магическа, колкото и неволна, го изправя, съставлява материята на разказа. В края на краищата един полицаи започва да го следи толкова отблизо, че нещастникът си помисля: „Защо този полицаи не върви по дяволите?“ И наистина полицаиът отива по дяволите.

И така предположете, че нещо подобно се случи на скромния влюбен, чието въображение стига само дотам да каже за бузата на любимата девойка, че е роза, и изведнъж бузата се превръща действително в роза. Какъв ужас! Не съм ли прав? Нещастникът би се притеснил, той не е искал да каже това, било е само на шега – да е роза за бузата е било само метафорическо; не е било едно „съм“ в смисъл на реално, а едно „съм“ в смисъл на нереално. Затова най-употребяваният израз на метафората използва думата *като* и гласи: бузата е като роза. „Съм като“ не е съм нещо в действителност, а едно „съм като“, едно „почти съм“; това е нереалността като такава.

Отлично, но тогава какво става, когато имаме една метафора? Става следното: има една реална буза и една реална роза. Когато бузата се метафоризира или метоморфозира, или преобразява в роза, нужно е бузата да престане да бъде действително буза и розата да престане да бъде действително роза. Двете действителности, като се отъждествяват в метафората, се сблъскват една с друга, взаимно се унищожават, неутрализират се, дематериализират се. Метафората ще изиграе ролята на една мисловна атомна бомба. Резултатът от унищожението на тези две действителности е точно това ново и прекрасно нещо, каквото е недействителността. Като караме да се сблъскват и унищожават действителности, получаваме чудни фигури, които не съществуват в нито един свят. За да компенсирам нищетата на старата метафора, която ми послужи като пример, ще припомня една друга, прекрасна, на един млад каталонски поет. Говорейки за един кипарис, той казва, че „кипарисът е като призрак на един мъртъв пламък“.

Съм като е изразът на нереалността. Но езикът е намерил с голямо закъснение тази формула. Макс Мюлер е отбелязъл, че в религиозните поеми на Индия, във Ведите, за които би могло да се каже, че са най-древните литературни текстове на човечеството, метафората не се изразява, изтъквайки, че едно нещо е като друго нещо, а чрез отрицанието: това показва колко прав бях аз, като твърдах, че е нужно две действителности взаимно да се отрекат, взаимно да се разрушат, за да се роди и създаде недействителността. И наистина Макс Мюлер подчертава, че когато ведическият поет иска да каже, че един човек е силен като лъв, *fortis non leo*, силен е, но не е лъв; или за да изрази, че един характер е твърд като скала, ще каже: *durus non rupes*, твърд е, но не е скала; добър е като баща се изразява: *bonus non pater*, добър е, но разбира се, не е баща.

И така, дами и господа, същото става в театъра, който е като че ли и въплътена метафора – следователно една амбивалентна действителност,

която обхваща две действителности: на актьора и на персонажа от драмата, които взаимно се отричат. Нужно е актьорът да престане за известно време да е действителният човек, когото познаваме, и е нужно също Хамлет да не бъде в действителност реалният човек, който е бил. Трябва и единият, и другият да не бъдат реални и да се дереализират непрекъснато, да се неутрализират, за да остане само нереалното като такова, имажинерното, чистата фантасмагория.

Но този дуализъм – да са едновременно действителност и недействителност, е нестабилен елемент и винаги сме изложени на риска да останем само с едното от двете неща. Лошият актьор ни кара да страдаме, защото не успява да ни убеди, че е Хамлет, и така ние непрекъснато виждаме пред нас нещастния Перес или Мартинес, какъвто му се е паднало да бъде. Обратно, наивните хора, хората от народа, не успяват да проникнат в този неопределен, метафорически и нереален свят. Всички си спомняме как когато нашата стара и наивна прислужница, родена на село, отиде веднъж на театър и като започна след това да споделя с нас впечатленията си, стана ясно, че е взела всичко случило се на сцената за действително и даже искала да предупреди актьора да се маха час по-скоро, защото враговете му ще го погубят.

Фантасмагорията се уплътнява, съгъства се в халюцинации, стига душата на зрителя да е що-годе нестабилна.

Очните мускули трябва да дадат на очната ябълка това, което се нарича „акомодация“, за да успеем да видим, както се случва, когато искаме да видим един предмет на известно разстояние, имажинерния свят на театъра, който е един измислен свят, нереалност и фантасмагория. Има хора, които поради извънредно слабата си образованост подобно на нашата стара прислужница са неспособни да постигнат това; но съществуват и много други причини, които могат да предизвикат особена слепота за фантасмагоричното.

Нека си спомним един много известен случай. Това е станало към 1600 година; Испания и Португалия съжителстват обединени под скиптъра на нашия владетел Филип III. Това обединение не означавало, че Португалия е била под испанско владичество, нито че Испания е търпяла португалско иго, но че двата народа са били свързани в мистично единство и са били символично обединени в лицето на Филип III и под магическата пръчица – неговия скиптър. В преходния и краткотраен съюз на Испания и Португалия е имало немалко елементи на метафора, както не липсва и в настоящия блок метафорическото.

Намираме се в едно кастилско село някъде в Ла Манча и сме се настанили в просторната кухня на хана. Там се е събрало почти цялото население, защото е пристигнал кукловодът маесе Педро, чийто марионетен театър ще даде представление. В един тъмен ъгъл на широкото помещение се съзира издължената, костелива, неугледна фигура на Дон Кихот, в чиито очи блести постоянната треска на неуместен героизъм.

Фигурите на кукления театър представят как френският рицар дон Гайферос, братовчед на Роланд, васал на Карл Велики, освобождава съпругата си Мелисендра, която е пленена от маврите и живее от години в Сарагоса. Успял е вече да я отвлече, води я зад себе си, яхнала по мъжки коня му. Те препускат щастливи към милата Франция. Но маврите откриват бягството им и се спускат на тумби да ги преследват. Те препускат по петите им, толкова близко до тях са, че изглежда вече невъзможно да им се изплъзнат! Тогава Сервантес ни казва: „Като видя толкова много маври и чу страшния шум, Дон Кихот помисли, че трябва да се притече на помощ на бегълците. Той скочи от мястото си и се провикна:

– Няма да допусна, докато съм жив и в мое присъствие, да бъде надвит в толкова неравен бой такъв прочут рицар и такъв безстрашен любовник като дон Гайферос. Спрете, мръсна паплач! Да не сте посмели да ги следите и да ги преследвате, иначе ще имате работа с мен! Той премина бързо от думи към дела, изтегли меча си, с един скок се намери пред сцената и с невиджана и бясна ярост започна да сипе удари върху куклите маври. Събори едни от тях, обезглави други, разсече и осакати повечето, а по едно време нанесе такъв силен удар отгоре надолу, че ако маесе Педро не беше се навел, свил и притаил, щеше да отсече главата му по-лесно, отколкото ако беше от марципан.“

След като преминава моментът на ярост, маесе Педро показва на добрия Дон Кихот какви щети му е причинила неговата неуместна геройска постъпка и му посочва разпилени по земята останките от неговите кукли, жертви на безумието на меча му. И тогава Дон Кихот казва с благородна умереност и обичайна тържественост, които винаги са отличавали думите на водените от Съдбата мъже: „Сега вече за сетен път се убедих в нещо, в което много пъти съм вярвал – вълшебниците, които ме преследват, първо ми показват хората в техния действителен образ, а след това ги изменят и превръщат в каквото им хрумне. Най-честно и откровено ви казвам на вас, сеньори, които ме слушате, че всичко, което бе представено тук, на мен ми се стори действителност: Мелисендра беше Мелисендра; дон Гайферос – дон Гайферос; Марсилио – Марсилио; а Карл Велики – Карл Велики. Ето

защо аз пламнах от гняв и за да изпълня дълга си на странстващ рицар, реших да се притека на помощ и защита бегълците. С това именно добро намерение извърших всичко, което видяхте, и ако не излезе така, както си мислех, вината не е моя, а на злодеите, които ме преследват. Все пак, макар и грешката ми да не се дължи на зъл умисъл, аз желая сам да се осъдя да платя разноските. Нека каже маесе Педро какво иска за строшените кукли – предлагам да му платя веднага в добра и законна кастилска монета.“

Тук виждаме, дами и господа, да влиза в действие първият дуализъм, от който изходихме – зала и сцена, разделени от рампата, която е граница между два свята: света на залата, където ние запазваме все пак действителността, каквато сме, и имагинерния, фантасмагоричния свят на сцената. Тази имагинерна, магическа обстановка на сцената, където се създава нереалността, е една атмосфера, по-възвисена от създаваната в залата. Има действителност, различна по плътност и напрежение в едното и в другото пространство, и както се случва в действителната атмосфера, която дишаме, тази разлика в напрежението произвежда въздушно течение, което се понася от мястото с по-силно налягане към мястото с по-слабо налягане. Рампата поглъща действителността на публиката, всмуква я и я насочва към своята нереалност. Понякога това течение е истинска вихрушка.

В бедната кухня на кастилския храм задухала онази нощ вихрушката на фантасмагорията и имагинерният свят на кукления театър на маесе Педро с всмуквателната си сила погълнал безтегловната, неустойчива душа на Дон Кихот, накарал я да премине от залата на сцената. Това значи, че Дон Кихот е престанал да бъде зрител, публика, самият той се е превърнал в действащо лице на театралната пиеса и така, тоест като я е сметнал за действителност, е разрушил нейната фантасмагория. Забележете, дами и господа, че по негова преценка всичко там, на сцената, е било действителност, маврите наистина са преследвали истинския дон Гайферос и истинската Мелисендра, а магьосниците са превърнали тези действителни същества в малки кукли. И ето че зад вълшебната бяла опашка на картоненото конче, на което препуска Мелисендра – Мелисендра е мечтата – се носи възпламенената душа на Дон Кихот, а зад душата му се понася и неговото тяло, с тялото му и неговата десница и с десницата му – безсмисленият, но истински и сеещ смърт героизъм на мечта му.

Жане и други недотам прозорливи френски психопатолози, каквито са били с редки изключения като Бергсон например – френските мислители от втората половина на XIX век, чието влияние мъчително е тегнело върху интелектуалното неблагополучие на нашите две страни, са поддържали,

че тази лудост се е дължала на загубване на чувство за реалното. А това на мен ми звучи като безподобна глупост. Съвсем ясно е, че истината е точно на другия полюс: тези умствени недостатъчности или аномалии свидетелстват за едно загубване на чувството за нереалното. Все едно шегата да не се вземе за шега, а за нещо сериозно. Ние всички познаваме хора, лишени от минимална схватливост, които не успяват никога да възприемат шегата като шега.

Тук се откроява съществена разлика между цирка и боя с бикове, от една страна, и театъра, от друга. Циркът и боята с бикове не са фантазмагории, а действителности. В цирка има само един театрален елемент, има само един актьор, който е същевременно акробат, това е божественият клоун, чудесният палячо. Интересно е да отбележа мимоходом, макар и да не желая да засягам историята на театъра, че играта на палячото в съчетание с един религиозен обред (по тези и по други причини аз го нарекох „божествен палячо“) е била у всички народи начало на театъра. А що се отнася до боя с бикове, ясно е, че в тях намираме единствено зрелище и при все това видяното в него е действителност, истинска действителност. Нищо не символизира по-добре този характер на тавромахията, отколкото известният анекдот от 1850 година за Куро Кучарес, най-прочутия бикоборец на времето, и Исидоро Майкес, драматичен актьор-романтик, най-известния актьор на Испания. Кучарес бил изпаднал в истинска беда – бикът отчаяно се съпротивлявал, а актьорът, разположил се удобно сред публиката, ругаел, обсипвал с жестоки хули тореадора. В даден момент, изправен пред бика, недалеч от ругаещия го Майкес, Кучарес му извикал: „Сеньор Микес ли бяхте, Майкес ли бяхте, тук не се мре на шега, както в театъра!“

Вижте, дами и господа, по какъв начин, използвайки като изходна точка един прост преглед на вътрешната пространствена структура на театъра „Доня Мария“, където забелязваме естествено съществуването на две пространства, на две взаимно зависими зони или раздели – залата и сцената, успяхме да докажем до каква степен театърът е по същество фантазмагория, сътворяване на нереалност. На двата вида пространство отговарят двата вида лица – актьори и зрители, а този дуализъм от своя страна добива пълноценния си смисъл в третия функционален дуализъм: зрителите гледат, а актьорите са гледани: актьорите са свръхактивни, а публиката – свръхпасивна.

Сега виждаме съвсем ясно в какво се състои свръхактивността на актьора и свръхпасивността на публиката.

Актьорите могат да се движат и да говорят под най-различни форми – трагични, комични, междинни, но винаги при изричното постоянно и съществено условие, че нищо от това, което правят и казват, не се прави и казва „на сериозно“, че следователно техните действия и думи са нереални, сиреч фикция, „шега“, фарс. Киркегор разказва, че в един цирк избухнал пожар. Палячото бил натоварен да предупреди публиката, но зрителите помислили, че това е палячовски номер, и загинали в пламъците.

И тъй дейността на актьора е напълно определена: той прави фарс. Нашата пасивност на публика се състои съответно в това да приемем в нас този фарс като такъв, или може би по-добре казано, ние да излезем от нашия действителен и обичаен живот и да проникнем в другия свят, който е фарс. Затова казах преди малко, че съществено за театъра е да ни накара да излезем от дома си и да отидем на театър – тоест да се запътим към нереалното. Няма в езика слово, годно да обозначи тази особена действителност, каквато сме, когато сме публика, театрални зрители. Нищо; нека го измислим и да кажем: в театъра актьорите играят фарс, а ние, публиката, сме жертва на фарса, оставяме се да му станем жертва.

С това огромната човешка, пребогата и многолика действителност, каквато е цялата история на театъра, започва да се съсредоточава, да се концентрира в една единствена точка, сякаш тя е негови недра и корен: фарса. Преди да го назовем, научихме какво означава той: той е онова, което преди окачествих като може би най-странното, най-изключителното приключение, най-истински вълшебното приключение, което се случва на човека. Човек чрез фарса участва действително в един нереален, фантазмагоричен свят, вижда го, чува го, живее в него, но разбира се, като в нереалност, като във фантазмагория.

Факт е, че фарсът съществува, откакто съществува човекът. Това, което наричаме, строго погледнато, театър, е било предшествано през дългите и дълбоки хилядолетия на първобитното човечество от други форми на фарса, които можем да приемем като предтеатър или като предистория на театъра. Нямаме сега възможност да ги разгледаме. Ако намекнах за тях, то е чисто и просто, за да мога да направя следния извод: бидейки едно от най-постоянните явления в историята, фарсът е, така да се каже, градивно, съществено измерение на човешкия живот, неотменна страна на нашето съществуване. Следователно човешкият живот не е, не може да бъде „изключително“ сериозност, човешкият живот е, трябва да

бъде понякога, от време на време „шега“, фарс: за това театърът съществува и фактът, че има театър, не е чиста случайност. Фарсът, съкровена сърцевина на театъра, е, веднага ще го открием, съществен орган, който поддържа жив нашия живот, а в това, че е като основно измерение на живота ни, се състои върховната действителност и същност на театъра, неговото битие и истина.

Времето, което винаги е шампион в бяганията на всички разстояния, ме изпревари в този крос и не ми позволява за жалост да развия с подобаващо достолепие тази част от идеята за театър, която е тъкмо решаващата.

Не е ли загадъчен, не е ли поради това и привлекателен, вострастващ този извънредно странен факт, че фарсът е органично свързан с човешкия живот и следователно човек освен от наложителните си потребности има нужда да изтърпява фарса и с оглед на това да прави фарс? Защото няма съмнение, че това е причината театърът да съществува.

Всичко останало в нашия живот е възможно най-противоположното на фарса, то е непрекъсната, смазваща „сериозност“.

Ние сме живот, нашият живот, всеки е своя си живот. Но това, което сме – животът – не сме си го дали сами, а се намираме потънали вече в него точно когато намираме сами себе си. Да живееш е все едно да си изправен пред необходимостта да си, да съществуваеш в един непредвиден всемир, какъвто е светът, като „свят“ означава винаги „този сегашен свят“. В „този сегашен свят“ можем с известна свобода да се движим нагоре-надолу, но не ни е дадено да избираме предварително света, в който ще живеем. Той ни е наложен със своята фигура и определените си и неумолими съставки и към него трябва да се приспособим, за да бъдем, за да съществуваме, за да живеем. Затова в първата си книга (1914 г.) нарекох този свят обстоятелството. Живот е да бъдеш независимо дали желаеш или не, с оглед на определени обстоятелства. Този живот, както казах, ни е бил даден, защото не сме си го дали ние, а се оказваме в него и с него – ей така, изведнъж, без да знаем как, нито защо, нито за какво. Даден ни е, но не ни е даден завършен, а ние трябва да си го довършим, да си го доправим ние, всеки своя. Миг след миг ние сме принудени да правим нещо, за да продължим да съществуваме. Животът е нещо, което не е тук просто тъй, като едно нещо, а е винаги нещо, което трябва да се направи, една задача, един герундив, едно *faciendum*.

Ако ни беше дадено вече решено това, което трябва да правим във всеки миг, задачата да живеем би била по-малко мъчителна. Но нищо подобно не може да се случи; във всеки миг пред нас се откриват различни възможности за действие и ние трябва на всяка цена да изберем една от тях, да решим в настоящия миг какво ще правим през следния миг под наша изключителна и непрехвърляема отговорност. Като излезете оттук след няколко минути, на портала O Século всеки един от вас волно или неволно ще трябва да реши сам за себе си и пред себе си в каква посока ще направи първата си крачка на улицата. Но както казва прастарата индуска книга: „където и да стъпи човешкият крак, той стъпя винаги по сто пътеки“. Всяка точка от пространството и всеки миг от времето са за човека кръстопът, незнание какво да прави. И следователно нужда да се вземе решение, да се направи с оглед на това избор. Но тъй като животът е заплетена сложност и трябва да се избира какво ще правим, това ни задължава да разберем, тоест да овладеем обстоятелството. Оттук се раждат всички знания – науката, философията, „житейският опит“, знанието за живота, което обикновено наричаме благоразумие и *sagesse*. Ние сме подчинени на това обстоятелство, ние сме негови пленници. Животът е затвор в една зависеща от обстоятелствата действителност. Човек може да си отнеме живота, но щом живее, повтарям, той не може да избере света, в който живее. Животът е винаги този тук и сега. За да се задържим в него, трябва винаги да правим нещо. Оттук произлизат безбройните занимания на човека. Защото животът, дами и господа, създава много работа. Човек си приготвява храна, упражнява занаята си, строи къщи, посещава като лекар болни, сключва сделки, твори наука, проявява търпение, сиреч чака, бистри политика, развива благотворителна дейност, всичко това той прави ли прави и си прави... илюзии. Животът е всеобхватно правене. И все в борба с обстоятелствата и защото човек е пленник на един свят, който не е имал възможност да избере. Този характер на всичко заобикалящо ни, това, че то ни е наложено независимо от нашата воля, ние наричаме „действителност“. Осъдени сме на доживотен затвор в килиите на действителността или на света. Затова животът е толкова сериозен, толкова тежък, тоест представлява тегло, обременява ни неотменимата отговорност, която носим за нашето битие, за нашето постоянно правене на нещо.

Затова, когато някой попитал Бодлер къде предпочита да живее, с изражение на мрачен *dandy*, какъвто е бил, както добре се знае, по призвание, той отговорил: „Където и да е, където и да е, стига да е извън света!“

По този начин Бодлер е искал да каже – никъде. Съдбата държи човека безвъзвратно прикован към действителността и го кара да се бори без отдых срещу нея. Бягството е невъзможно. Задължението да си урежда живота и да решава във всеки миг, поемайки цялата отговорност, какво ще прави в следващия миг, е все едно да го поддържа с всичките си сили. Затова животът е изпълнен с мъка. На такова едно създание, Човека, чиято съдба е задача, усилие, сериозност, отговорност, умора и мъка, някакъв поне отдых му е наложително необходим. Отдых от какво? Ох, разбира се! От какво друго би могло да бъде? От живота, сиреч от това, че „се намира в действителността“, че е крушенец в нея.

Това е искал да каже иронично Бодлер: човек има нужда да бяга от време на време от света на действителността, да се отскубне. Казахме, че това е невъзможно в абсолютен смисъл. Но няма ли да бъде възможно в някакъв по-малко абсолютен смисъл? За да напуснеш обаче приживе този свят, нужно би било да съществува друг свят. И ако този друг свят е друга действителност, колкото и различна да е тя, все ще е действителност, наложен контур, подтискащо обстоятелство. За да има друг свят, където си заслужава да се отиде, би трябвало преди всичко този друг свят да не бъде реален, да бъде един нереален свят. В такъв случай да се намираш в него, да си в него би означавало да се превърнеш сам в нереалност. Това е все едно да прекъснеш живота, да престанеш да живееш за известно време, да си отдъхнеш от бремето на съществуването, да се почувстваш ефирен, въздушен, безтегловен, неуязвим, безотговорен, несъществуващ.

Затова, дами и господа, животът – Човекът – се е стремял винаги да прибави към всички свои занимания, наложени от действителността, най-странното и изненадващо занимание, което се състои в това точно да не правим всичко останало, което правим сериозно. Това занимание, което ни освобождава от всички останали, е... играта. Докато играем, не правим нищо – в смисъл, че не правим нищо сериозно. Играта е най-чистото изобретение на човека; всички останали са му повече или по-малко наложени и проектирани от действителността. Но правилата на една игра – а няма игра без правила – създават един несъществуващ свят. Правилата са чисто изобретение на човека. Бог сътвори света, този свят; дадено, но човекът създаде шаха – шаха и всички други игри. Чове-

кът създаде, създава... другия свят, истински другия, несъществуващия, света, който е шега и фарс.

И така, играта е изкуството или техниката, които човек притежава, за да прекрати мислено робството си в действителността, за да се изтръгне, за да избяга, за да извлече самия себе си от този свят, в който живее, за да бъде увлечен от другия, нереалния. Това извлечение от реалния живот заради един нереален, имажинерен и фантасмагоричен живот е развлечението. Играта е развлечение. Човек изпитва нужда да си почине от своето живеене и за тази цел да влезе в контакт, да се обърне към или да се влее в един друг живот. Това обръщане към или вливане в другия, или нереалния живот, е забавлението. Развлечението, забавлението е нещо неизменно свързано с човешкия живот, не е случайност, не е нещо, от което можеш да се лишиш. Съвсем не е лекомислен, дами и господа, човекът, който се развлича и забавлява, а онзи, който смята, че не трябва да се забавлява. Това, което наистина е лишено от смисъл, е желанието да превърнеш целия си живот просто в забава и развлечение, защото тогава няма да имаме с какво да се развличаме, с какво да се забавляваме. Забележете, че идеята за развлечение предполага две страни: един *terminus a quo* и един *terminus ad quem* – онова, от което се развличаме, и онова, с което се развличаме.

Ето защо развлечението е едно от големите измерения на културата. И съвсем не ни изненадва, че най-великият създател и строител на културата, който някога е съществувал, атинянинът Платон, към края на живота си се е забавлявал, правейки игрословия с гръцката дума, която означава култура (*paidéia*), и с тази, която означава игра, шега, фарс (*paidiá*), и че ни казва с иронично преувеличение, ни повече, ни по-малко, че човешкият живот е игра и „това, което е игра в него, е най-добрата му част“. Не трябва да се учудваме, че римляните са виждали в играта бог, когото са наричали направо „Игра“, *Lusus*, и са го направили син на Бакхус, вярвайки – вижте каква случайност! – че той е основател на лузитанския народ.

Играта, изкуството или техниката на развлечението, бидейки съставна част от човешката култура, е създала безбройни форми за развличане и тези форми са степенувани от най-несъвършените до най-съвършените. Най-малко съвършената форма е играта на карти: бриджът например, при който в течение на цели часове убиват женствеността си жените в наше време – нека това прозвучи като упрек към нас, мъжете.

Най-съвършената форма на бягство към другия свят са изящните изкуства и ако аз казвам, че те са най-съвършената форма на развличаща игра, то не е, за да им отдам някаква конвенционална почит, не е, защото чувствам това, което преди много години нарекох „културна лъженабожност“, или пък защото съм готов да коленича пред изящните изкуства, колкото и да са те изкуства или колкото и изящни да изглеждат, а защото те успяват наистина и по-ефикасно от всичко друго да ни освободят от този живот. Докато четем един прекрасен роман, могат да продължат да действат механизмите на нашето тяло, но това, което нарекохме „наш живот“, е буквално и основно преустановено. Ние се чувстваме отвлечени от нашия свят и присадени в имажинерния свят на романа.

Върхът на тези методи за бягство, каквито са изящните изкуства, онова, което най-цялостно е позволило на Човека да се изплъзне от мълчителната си съдба, е бил театърът в епохите, когато е „бил във форма“, когато поради синхрон в чувствителността между актьор, сцена и поет той е успявал да бъде напълно увлечен от великата фантазмагория на сцената. В наше време това не се случва; нито сцената, нито актьорът, нито авторът се намират на висотата на нашата нагласа и така магическата метаморфоза, чудотворното преображение не успяват да се осъществят. Сегашният ни театър не е в тон с нашата чувствителност, той е развалината на театъра. Но в онези епохи, за които говорих в началото, цели поколения хора са постигали в течение на много часове през живота си благодарение на божествената вратичка за бягство, каквато е фарсът, върховното възжеление на човешкото същество: успявали са да бъдат щастливи.

Ето, дами и господа, как този прост план, който представлява вътрешното пространство на театъра „Доня Мария“, ни е водил за ръка, за да изведем в рамките на едно ужасно съкращение, но с пълен радикализъм идеята за театър; позволи ни да определим онази тъй странна действителност, която съществува във вселената и която е фарсът, или с други думи, реализацията на нереалността; постави ни на правилния път, за да установим защо човек изпитва нуждата да бъде жертва на фарс и поради това трябва да прави фарсове. Човекът-актьор се преобразява в Хамлет, човекът-зрител се превръща в съвременник-съжител на Хамлет, присъства в живота му – самата тя, публиката, прави фарсове, излиза от обичайното си битие, насочва се към едно изключително и имажинерно битие и участва в един свят, който не съществува, в един друг свят, и в

този смисъл не само сцената, но също и залата и целият театър са фантасмагория, друг свят.

Дами и господа, в края на миналия век в Мадридския университет имаше един нещастен професор по химия, на когото студентите обичаха да се подиграват. От висотата на катедрата си той правеше опити и с наивна тържественост обявяваше например, че като излее върху дадена течност известен реактив, щяла да се образува синя утайка. Опитът сполучваше и тогава студентите с така неделимата от юношеските години жестокост избухваха в шумни ръкопляскания, сякаш професорът беше тореадор, току-що успял да убие бика. Но професорът съвсем скромно, покланяйки се пред овациите, казваше на студентите: „Не ръкопляскайте на мен, не на мен, а на реактива, на реактива!“

По същия начин, ако обичайното благоволение на господата ги вдъхнови сега да ръкопляскаат, аз ги моля да ръкопляскаат на плана, на плана, защото нему се пада заслугата, че е отправил към вас тази прекалено дълга беседа.

* * *

ВТОРА ТЕМА: ФОРМА

„ВСЯКО БИТИЕ Е ОТ ФОРМАТА“
(*Omne esse ex forma est*).

Боеций

ЗАДАЧА:

Прочетете двата текста и отговорете кратко на следните два въпроса:

1. Означава ли според вас отношението между „вътрешна“ и „външна“ форма при всички случаи съ-отношение между видимо и невидимо? Ако да – защо? Ако не е така във всички случаи – защо?
2. Формата или без-форменото според вас са в началото на творческия процес? Защо – според античното виждане – нещото съществува само дотолкова, доколкото има форма – и тя изразява неговата същност?

*I. Понятието **Форма** при Аристотел:*

Аристотел използва множество думи за „форма“. Най-широк на гръцки изглежда терминът *morphè*. Тази дума означава основно външния вид на нещо и по-точно неговия красив, доставящ удоволствие, хармоничен външен вид. Често се прилага към човешкото тяло. Когато се говори за *morphè* на нещо, се твърди, че това нещо, изглежда, съществува. При Аристотел думата *morphè* има тенденцията да означава нещо по-повърхностно от това, което е означено с *eidos*, което е главното понятие за посочване на реалността на формите. Като „ейдос“ формата разкрива зад видимото истинската природа на нещата. Тук има инверсия в етимологичния смисъл на *ейдос*, понеже думата идва от глагола *eidô*, който няма сегашно време и означава „виждам“. *Ейдосът* отправя към рационалната структура на реалност и така се противопоставя на материята. Така, душата е *ейдосът* на живота, а не нещо, добавящо се като съставка към материята на живо-

та. Аристотел употребява също понятието логос, термин, който означава по произхода си „разум“ и „отношение“ – в смисъл, който задължава да се преведе с „форма“. Тази умопостигаема структура се изразява чрез дефиницията.

Във физиката формата е един от трите първични принципа заедно с лишеността и материята. Промяната се извършва към една форма при отсъствието на тази форма (пораждане) или в обратната посока (отпадане).

Формата според Аристотел е „повече природа, отколкото материя“ – така гласи знаменитият пасаж на *Физика*, II, 1, 193b6 (...).

Ейдосът следователно означава много неща и тази множественост е важна. Най-напред, това е принципът на организация на нещо, което, съединено със специфичната материя на нещото, формира „съставното“, на което Аристотел отдава най-силна онтологична реалност. Но това е също идеалното съответствие на нещата: формите се намират в ума, който познава. Ейдосът е още характерните черти, които се предават при пораждането от родителите към децата, нещо като „генотип“. Следователно формата представя същността на една реалност. В природните същества формата често съвпада с целта, която е разгърнатата форма – и съществото трябва да постигне тази разгърната форма, за да бъде самото себе си.

II. Понятието Форма при Плотин: Откриване на „вътрешната форма“

При Плотин, който се основава на Платон и Аристотел, се появява ново понятие: „вътрешна форма“ или „вътрешна идея“. Вътрешната форма е принципът на съгласуване и организиране на частите помежду им, урегулиращ разполагането на материалните елементи (външната форма). Така принципът създава единство. Примерът е човекът на изкуството, архитектът.

Плотин (204/5–270 г. н.е.) *Енеади*, I, 6, 3:

„А тая красота познава предназначената за това способност, която е в най-висока степен пригодна да съди за всичко, което ѝ принадлежи, даже ако с нея заедно съди и останалата душа; но може би тя все пак съди сама, съгласувайки се със съответстващия ѝ ейдос и използвайки го за съждението си тъй, както метъра – за прокарването на права линия. Само че как телесното ще е съзвучно с това, което е преди тялото? И защо до-

мостроителят, съпоставяйки външния вид на дома с вътрешния му ейдос, казва, че той е прекрасен? Не затова ли, че външният вид на дома, ако само се отстранят камъните, е самият му вътрешен ейдос, раздробен от материалната маса и проявяващ се като множествен, бидейки всъщност неделим? И тъй, когато сетивното възприятие улови в телата ейдоса, свързващ и надделяващ над противоположната нему лишена от форма природа, или – с други думи – формата, превъзходно сияеща над всички останали форми, тя съединява разпръснатото тук долу множество, въздига го към себе си и го въвежда вече като неделимо във вътрешността си, правейки го съзвучно, съгласувано и мило ней: така например достойният мъж се радва на следата от добродетелта, проявяваща се у юношата и съзвучна с истинската вътрешна добродетел.

Простата красота на цвета се дължи на формата и на преодоляването на тъмнината в материята чрез присъстващата светлина, която е нетелесна и е логос и ейдос. Затова и огънят сам по себе си е по-прекрасен от останалите елементи, понеже спрямо тях има ранга на ейдос, по-високо е разположен, по-фин е от тях и е най-близо до нетелесното; той единствен не приема друго, а другите го приемат (защото те се сгряват, а той не се охлажда); и цветът му е изначално присъщ, а останалите елементи от него получават ейдоса на цвета – така че той блести и сияе, сякаш сам е ейдос. А това, което не надмогва материята, понеже светлината му е оскъдна, не е прекрасно, понеже не е напълно причастно на ейдоса на цвета. На свой ред неявните хармонии в звуците пораждат явните и така помагат на душата да постигне прекрасното, показвайки същото в нещо друго. Защото на сетивните хармонии е свойствено да бъдат измервани числово не във всяко отношение, ами само доколкото това служи за пораждането на ейдоса и за неговото господство.

Но толкова за прекрасните сетивни предмети, които, изплъзвайки се като сенки и образи, встъпват в материята, като я разкрасяват и я правят изумителна“.

* * *

ТРЕТА ТЕМА: СЪЖДЕНИЕТО ЗА КРАСИВО

ЗАДАЧА:

Прочетете следния откъс от книгата на Роджър Скрутон *Beauty* и напишете кратко есе на тема „Чистата красота и инструменталната гледна точка към красивото днес“, като включите онези аргументи на автора, които подкрепят вашата основна мисъл.

Съждението за красиво

Различаваме красивото в конкретни обекти и абстрактни идеи, в природни картини и произведения на изкуството, в неща, животни и хора, в предмети, качества и действия. Тъй като списъкът е дълъг и обхваща почти всяка онтологична категория (има красиви предложения, красиви светове, красиви доказателства, красиви охлюви, дори красиви болести и красива смърт), става ясно, че не описваме качества като форма, размер или цвят, които безспорно са налице за всички, които се ориентират във физическия свят. Определено как може да има едно единствено качество, присъщо на такова разнообразие от неща?

Е, а защо не? Та нима в английския език не е възможно да опишем чрез синия цвят песни, пейзажи, настроения, аромати и състояния на душата, и не е ли това пример за качество, което попада в множество категории? Отговорът е не, тъй като макар и донякъде всички тези неща да са сини, те не са сини по същия начин, по който е синьо палтото ми. Възприемаме много неща като сини с помощта на метафора, която изисква скок на въображението, за да вникнем в нея. Метафорите предполагат връзки, които не съществуват в материята на действителността, а се създават от собствените ни възможности за асоциация. Същественият въпрос при метафората не е в това кое качество представлява, а какъв жизнен опит предполага.

Но в нито една от непосредствените си употреби *красиво* не е метафора, макар и подобно на много метафори, да се простира върху безброй

категории обекти. И така, защо наричаме нещата красиви? Какво искаме да кажем и какво състояние на духа разкрива това ни съждение?

Истина, доброта и красота

Още от времето на Платон и Плотин съществува една примамлива представа за красотата, която по различни пътища навлиза в християнската богословска мисъл. Според тази идея красотата е основната ценност – онова, към което се стремим заради същността му, и не е нужно да търсим оправдания за устрема си. Така красотата се познава в сравнение с истината и доброта, тя е една от трите основни ценности, които оправдават рационалните ни предразположения. Защо вярваме в р? Защото е вярно. Защо искаме х? Защото е добро. Защо гледаме у? Защото е красиво. Някак, твърдят философите, тези отговори са на една равнина: всеки от тях привнася състоянието на духа в лоното на разума, като го свързва с нещо, към което ни е присъщо да се стремим като разумни същества. Зададе ли някой въпроса: „Защо да вярвам в нещо, което е истина?“ или „Защо да искам нещо, което е добро?“, той така и не успява да вникне в логиката на нещата. Такъв човек не разбира, че дръзнем ли да търсим обосновка на убежденията и желанията си като цяло, то мотивите ни задължително трябва да се основават на истината и доброта.

Важи ли същото и за красотата? Ако някой попита „Защо те вълнува х?“, дали подобно на „Защото е добро“ и „Защото е вярно“, отговорът „Защото е красиво“ е безапелационен и не предполага опровержение? Изречем ли го, подценяваме пагубната същност на красотата. Заплени ли го човек някой мит, той е изкушен да повярва в него и така красотата се превръща във враг на истината. (Пиндар: „Красотата, заради която приемаме един мит, превръща невероятното в достоверно“, *Първа олимпийска ода*.) Изкуши ли се мъж, увлечен по една жена, да оправдае пороците ѝ, красотата става враг на доброта. (Вж. Абат Прево в романа си „Манон Леско“ описва моралния упадък на кавалера дьо Грийо заради красавицата Манон.) Предполагаме, че доброта и истината никога не се противопоставят една на друга, а в стремежа към едното се отдава нужното уважение към другото. Стремежът към красота обаче е много по-спорен. От Киркегор до Уайлд „естетическият“ начин на живот, в който върховната ценност е стремежът към красота, се противопоставя на добродетелния живот. Любовта към митовете, историите и ритуалите, нуждата от утеха и хармония, дълбоко вкорененото желание за ред, подтиква хората към религиозни вярвания, независимо от истиността си. Произведенията на

Флобер, образността на Бодлер, музиката на Вагнер, чувствените форми на Канова са обявявани за неморални от онези, които вярват, че те представят порока в съблазнителни краски. Не е нужно да споделяме това мнение, за да вникнем в същността му.

Издигането на красотата на пиедестал като върховна ценност се поставя под въпрос за разлика от истината и добротата. Нека поне споменем, че съвременният мислител не се впуска лесно по пътя, който води до подобно възприятие на красотата. Увереността, с която философите някога са го утвърждали, се основава на идеята на Плотин в *Енеади*, че истината, красотата и добротата са присъщи на божествата, чрез тях божественото единство се познава от човешката душа. Тази богословска визия се адаптира за целите на Християнството от Свети Тома Аквински и е в основата на изкусните му и всеобхватни разсъждения, донесли му заслужена слава като философ. Но това не е схващане, което прегръщаме с охота, и за момента предлагам да го оставим настрана, като разгледаме понятието за красота, освободено от богословски окраски.

Заслужава си да отбележим възгледите на Тома Аквински по въпроса, тъй като те засягат проблеми във философията на красотата. Тома Аквински възприема истината, добротата и единството като „трансцендентални“ – черти на действителността, присъщи на всички неща, тъй като са характеристики на битието. Чрез тях висшият дар на битието се разкрива на разума. Възгледите му за красотата са само загатнати, без да са изказани категорично, но въпреки това в трудовете му красотата сякаш е толкова трансцендентална черта (а това е и един от начините да обясним вече изказаното твърдение, че красотата принадлежи на всяка категория). Тома Аквински смята, че красотата и добротата в крайна сметка са едно, те са своеобразни начини, по които една единствена позитивна действителност се възприема рационално. Ако това е така обаче, какво е грозотата и защо я избягваме? И как може да има опасна красота, корумпирана красота и неморална красота? Или ако такива неща са невъзможни, защо са невъзможни и какво ни подвежда да мислим точно обратното? Не твърдя, че Тома Аквински не дава отговор на тези въпроси. Но те са примери за трудностите, с които се сблъсква всяка философия, която поставя красотата на една и съща метафизична равнина редом до истината, за да я засади в сърцето на самото битие. Най-естествено е да отговорим, че красотата е въпрос на външност, а не на битие, а също и че като изучаваме красотата, се вглеждаме не в дълбочинната структура на света, а в чувствата на хората.

Някои клишета

След всичко казано дотук, да се поучим от философията за истината. Опитите да се дефинира истината, да ни разкрият какво представлява тя в своята същност и дълбини, рядко са убедителни, тъй като те винаги приключват с предположения за това, което трябва да докажат. Как да се дефинира истината без предварително да се заложи разграничението между вярна и погрешна дефиниция? В борбата си с този проблем философите предлагат теорията за истината да се съобрази с някои логически клишета и те, колкото и обикновени да се струват на невъоръженото с теоретично познание око, се възприемат като убедителни критерии, на които се подчинява всяка философска теория. Например клише е, че ако изречението *s* е вярно, то и изречението „*s* е истина“ е също вярно, както и обратното. Има и клишета, според които една истина не противоречи на друга, твърденията претендират за истинност, твърденията ни не са истинни просто заради казаното от нас. Философите изказват привидно задълбочени твърдения за истината, но често цената на впечатлението за задълбоченост се заплаща, като се отхвърля едно или друго от тези основни клишета.

Следователно, би ни помогнало да определим обекта си като започнем да съставяме списък на съпоставими клишета относно красотата, чрез които подлагаме на проверка теориите си. Ето шест от тях:

- (i) Красотата ни доставя удоволствие.
- (ii) Едно нещо може да е по-красиво от друго.
- (iii) Красотата винаги е причината да се грижим за притежателя ѝ.
- (iv) Красотата подлежи на съждение: съждението на вкуса.
- (v) Съждението на вкуса засяга красивия предмет, а не състоянието на ума на възприемащия. Опиша ли един предмет като красив, описанието се отнася за него, не за мен.
- (vi) Независимо от това не съществува косвено съждение за красотата. Няма начин да бъда убеден в съждение, което не е мое собствено, нито е възможно да се превърна в експерт по красота просто като изучавам това, което другите са казали за красиви предмети, без да я изпитам и да направя собствено съждение.

Възможно е да се усъмним в последното клише. Може сякаш да вярвам на някой критик, на чието съждение за музика и изпълнения да се доверявам напълно. Не е ли същото, като да заимствам възгледите си за

науката от мненията на експертите или възгледите си за закона от решенията на съда?

Отговорът е „не“. Когато се доверявам на един критик, това означава че се съобразявам със съждението му, дори и да не съм отсъдил лично. Но собственото ми съждение очаква личното ми преживяване. Едва когато чуя музикалното изпълнение и го осъзная, заимстваното от мен мнение всъщност се превръща в собствено съждение. Оттук извира и комедийното в следния диалог от романа *Ема* на Джейн Остин:

– Та значи казваш, строго погледнато, мистър Диксън не е красив. – Красив ли? О, не, по-скоро е обикновен. Вече ви казах, че е обикновен.

– Но, скъпа моя, ти каза, че мис Кембъл не би признала, че той е обикновен и че самата ти...

– О, моята преценка не означава нищо. Когато някой ми харесва, той винаги ми изглежда хубав. Като го наричам обикновен, просто ви цитирам общото мнение. (превод Надежда Розова, 1995).

В този диалог втората участничка, Джейн Феърфакс, пренебрегва впечатленията си от външния вид на мистър Диксън, и като казва за него, че е обикновен, тя не прави собствено съждение, а предава съждението на останалите.

Парадокс

Първите три от тези клишета се отнасят до привлекателното и приятното. Ако нещо е приятно, то това е причина за интерес към него, а някои неща са по-приятни от други. Също така в някакъв смисъл приятното не подлежи на косвена преценка: собственото удоволствие е критерият за искреност и когато се говори за предмет, който другите намират за приятен, най-доброто, което искрено може да се каже, е, или че очевидно е приятно, или че изглежда приятно, тъй като другите го намират за такова. Обаче изобщо не става ясно, че съждението, че нещо е приятно, се отнася за него, а не за природата и характера на хората. Разбира се, съдим за приятните неща: в реда на нещата е да се наслаждаваме на някои неща, но е погрешно да се наслаждаваме на други. Обаче тези съждения се концентрират върху състоянието на ума на субекта, а не върху качеството на обекта. Можем да кажем всичко, което поискаме за това дали са редни и грешни удоволствията ни, без да се позоваваме на идеята, че някои неща са наистина приятни, а други са само очевидно приятни.

При красотта обаче нещата не стоят така. Тук съждението се концентрира върху отсъдения обект, а не върху субекта, който съди. Разграничаваме истинската красота от фалшивата красота – от кича, съзливостта и прищявката. Спорим за красотата и се стремим да образуваме вкуса си. И съжденията ни за красота често се подкрепят от критично разсъждение, което се концентрира изцяло върху характера на обекта. Всичко това изглежда очевидно и въпреки това, когато се комбинират с другите клишета, които изброих, се получава парадокс, който заплашва да подкопае целия обект на естетика. Съждението на вкуса е истинско съждение, подкрепено от причини. Но тези причини никога не довеждат до дедуктивен аргумент. Ако можеха, то щяха да са възможни косвени мнения за красотата. Щеше да има експерти по красота, които никога не са изпитвали онова, което описват, и правила за произвеждане на красота, възможни да се приложат от някой, лишен от естетически вкус. Вярно е, че художниците често се опитват да призовават съзаклятническа красота, различна от тази, която създават: Уърдсуърт призовава красотата на пейзажа в Езерната област, Пруст – красотата на сонатата на Вентъой, Ман – красотата на Йосиф, а Омир – красотата на Елена от Троя. Но красотата, която възприемаме в тези съзаклятния обитава тях, а не описаните неща. Възможно е бюстът на Елена един ден да бъде изкопан от земите на Троя и да се установи истинска прилика, макар че и ти, и аз сме зашеметени от грозотата на изобразената жена и с ужас осъзнаваме, че цяла война се е водила за толкова безсмислена кауза. Бях наполовина влюбен в жената, изобразена във Втория квартет на Яначек и наполовина в онази, обезсмъртена в *Тристан и Изолда*. Тези произведения са безупречни свидетелства на красотата, която ги е вдъхновила. И все пак, за мое разочарование, на фотографиите на Камила Стослова и Матилда Везендонк са запечатани невзрачни жени в старомодни дрехи. Парадоксът тогава е в следното. Съждението за красота се предявява към обекта си и може да е подкрепено от причини за предявяването му. Но причините не извеждат по принудително съждението и могат да бъдат отхвърляни без опровержение. И така, това причини ли са или не?

Минимална красота

Тук е важно да се отбележи второто клише. Нещата често могат да се сравняват и класират според красотата си, а съществува и минимална красота – красотата в най-ниска степен, която може да е далеч от „свещената“ красота на изкуството и природата, обсъждани от философите. Съществува естетически минимализъм при слагане на маса, подреждане

на стая и проектиране на уеб сайт, който на пръв поглед изглежда доста далеч от естетическия героизъм, присъщ на „Екстазът на Света Тереза“ на Бернини или добре темперираното пиано на Бах. С тези неща не се борите както Бетовен се е борил с късните си квартети, нито пък се очаква да бъдат записани за вековете сред триумфите на творческия успех. Независимо от това, искате масата, стаята или сайтовете да изглеждат, както трябва, и това има значение толкова, колкото и красотата като цяло има значение – не само да е наслада за окото, а да предава значения и ценности, които имат стойност и които съзнателно се излагат на показ. Това клише е от голямо значение за разбирането на архитектурата. Венеция би била по-малко красива без великолепните сгради, които красят бреговете ѝ – църквата „Дева Мария Здраве на болните“ на Лонген, Златната къща, дворецът Дукал. Но тези сгради се намират сред скромни съседи, които нито се съревновават с тях, нито ги засенчват – съседи, чието основно качество е точно в тяхното съседство, отказът им да привличат внимание към себе си или да претендират за високия статут на сериозно изкуство. Пленителната красота е по-маловажна в естетиката на архитектурата, отколкото нещата, които са в хармония едно с друго, създавайки успокояващ и хармоничен контекст, един плавен непрекъснат разказ, навяван от улица или площад, в които нищо не изпъква особено и където преобладават добрите обноски. Голяма част от казаното за красотата и нейното значение в живота ни пренебрегва минималната красота на една непретенциозна улица, хубав чифт обувки или елегантна опаковъчна хартия, сякаш тези неща принадлежат на порядък от значимост, различен от църквата на Браманте или на един сонет от Шекспир. Но тази минимална красота е много по-важна за ежедневието ни живот и много по-сложно вплетена в собствените ни рационални решения, отколкото великите произведения, които (ако имаме късмет) населяват свободното ни време. Те са част от контекста, в който живеем живота си, и желанието ни за хармония, удачност и учтивост се изразява и утвърждава в тях. Нещо повече, красотата на големите произведения на архитектурата често зависи от скромния контекст, осигурен им от недотам красивите им съседи. Църквата на Лонген на Канале Гранде би загубила увереното си и заклинателно присъствие, ако скромните сгради, които се намират в сянката ѝ, се заменят от бетонни офис сгради, подобни на тези, които разрушават ракурса на катедралата „Свети Павел“.

Някои следствия

Второто клише не остава без следствия. Трябва да приемем сериозно идеята, че съжденията относно ценностите са в сравнение. Когато съдим за нещата по отношение на тяхната доброта и красота, често полагаме усилия да подредим възможностите, за да изберем измежду тях. Стремежът към абсолютна или идеална красота може да отвлече вниманието ни от по-неотложната работа да разберем правилно нещата. Редно е и е добре философите, поетите и теолозите да сочат към красотата в най-висшата ѝ форма. Но за повечето от нас е много по-важно да постигнем ред в нещата, които ни заобикалят, и да се уверим, че очите, умовете и усещането за хармония не се нарушават многократно. Следва и друго съображение, а именно, че акцентът върху красотата може в някои случаи и вътрешно да си противоречи, като подсказва, че изборът ни е между различни степени на едно и също качество, така че винаги трябва да се стремим към това, което е най-красиво във всичко, което избираме. Всъщност прекаленото внимание към красотата може да разруши собствения си обект. Например в случая с градския дизайн целта е най-вече една сграда да се впише, а не да се откроява. Ако целта е да се открие, то тогава трябва да е достойна за вниманието, което изисква, каквато е църквата на Лонген. Това не значи, че скромната и хармонична улица е лишена от красота. По-скоро предполага, че можем да разберем по-добре нейната красота, ако я опишем по друг и по-малко наситен начин, като форма на вписване или хармония. Ако се стремим всеки път към върховната красота, излъчвана от църквата „Дева Мария Здраве на болните“, ще завършим с естетско претоварване. Перचेщите се шедьоври, които редом един до друг се борят за внимание, губят своята характерност и красотата на всеки един би воювала с красотата на останалите. Това съображение води до друго, а именно че „красиво“ в никакъв случай не е единственото прилагателно, което използваме при правенето на подобни съждения. Хвалим нещата заради елегантността им, сложността им, фината им патина; възхищаваме се на музиката заради изразителността ѝ, дисциплината ѝ, подредеността ѝ; оценяваме високо красивото, очарователното и привлекателното – и сме много по-уверени в тези си съждения, отколкото в неопределеното твърдение, че едно нещо е красиво. Да се говори за красота е да се навлезе в друго по-възвишено царство – царство, достатъчно отдалечено от ежедневните ни грижи, за да се споменава единствено с известно колебание. Хората, които винаги хвалят и преследват красивото, предизвикват смущение, подобно на тези, които непрестанно излагат на показ религиозните си вярвания. Някак чувстваме, че подобни неща е редно да се пазят за приповдигнати мо-

менти, а не да се парадират с тях сред хората или да си позволяваме да ги разискваме на вечеря.

Естествено, бихме могли да се договорим, че едно нещо може да бъде привлекателно, изразително, елегантно или каквото и да било до определена степен красиво, но единствено до определена степен, а не до степенята, до която биха ни отвели Платон, Плотин или Уолтър Пейтър, като начин да заявим естетическото си верую. При изказването на подобно признание с определени уговорки се уповаваме на естетически здравия си разум. Но здравият разум също така и препраща към гъвкавостта на езика ни. „Тя е много привлекателна – да, красива!“ е убедително твърдение. Но също толкова убедително е и следното: „Тя е много привлекателна, но едва ли е красива“. Насладата е по-важна от термините, използвани за да я изразят, а самите термини са в известна степен лишени от опора, като се използват по-скоро да подсказват оставения ефект, отколкото точно да определят качествата, които я пораждат.

Две понятия за красота

Изглежда, че съждението за красота не е просто израз на предпочитание. То изисква внимание. И може да се изрази по много различни начини. По-маловажен от окончателното решение е опитът да се покаже какво е правилно, хармонично, полезно, привлекателно или изразително в обекта – с други думи, да се определи ракурс на това, което претендира за вниманието ни. Възможно е думата „красота“ да не фигурира в опитите ни да формулираме и хармонизираме вкусовете си. И това предполага разграничаване между съждението за красота, считано за оправдание на вкуса, и акцента върху красотата, като отличителен начин да се призове към подобно съждение. Няма противоречие в твърдението, че музиката на Барток в „Чудният мандарин“ е сурова, отблъскваща, даже грозна, но и същевременно творбата да се възхвалява като триумф на ранната модерна музика. Естетическите ѝ добродетели са от различен порядък от тези в „Паван“ на Фауре, чиято цел е единствено да е прелестно красива и успява. Друг начин за обяснение е да разграничим две понятия за красота. В един смисъл „красота“ означава естетически успех, в друг – означава само определен вид естетически успех. Съществуват произведения на изкуството, които считаме за неподражаеми благодарение на чистата си красота – произведения, които „спират дъха ни“, като „Раждането на Венера“ от Ботичели, „Ода за славея“ на Кийтс или арията на Сузана в градината от „Сватбата на Фигаро“ на Моцарт. Такива творби понякога

се описват като „пленителни“, което означава, че те изискват удивление и благоговение и ни изпълват с безгрижна и миротворна наслада. И тъй като думите, в контекста на естетическото съждение, са хлъзгави и ненадеждни, често запазваме термина „красив“ за подобни творби, което значи да се отдели специално внимание на тяхната завладяваща привлекателност. По подобен начин при пейзажи и хора срещаме чисти и спиращи дъха примери, които ни оставят безмълвни и доволни просто да се къпем в блясъка им. И възхваляваме тези неща за „чистата“ им красота, като наемкваме, че ако се опитаме да анализираме ефекта им върху нас, думите ще ни изоставят. Дори можем да стигнем и толкова далеч да кажем за някои произведения на изкуството, че са прекалено красиви – че пленяват вместо да разстройват или пораждат замечтан унес там, където е необходима мимика на безкрайно отчаяние. Мисля, че това е възможно да се каже за „In Memoriam“ на Тенсисън и „Реквием“ на Форс – макар и двете произведения да са по свой начин върховни художествени постижения.

Всичко това предполага, че трябва да сме нащрек да не обръщаме твърде голямо внимание на думите, дори и на думата, която определя предмета на тази книга. Това, което е от първостепенно значение, е определен вид съждение, за което терминът „естетика“ широко се използва днес. Предположението, че е възможно да има върховна естетическа стойност, за която терминът „красота“ да е по право запазен, трябва да се има предвид. За момента обаче е по-важно да се разбере красотата в нейния общ смисъл като предмет на естетическо съждение.

Средства, цели и разсъждения

Налице е широко разпространено мнение, което е в по-малка степен клиширано и в по-висока степен първи опит за създаване на теория, според което интересът към красотата се разграничава от интереса нещата да се доведат докрай. Оценяваме красивите неща не само заради това, че са полезни, но и за това, което представляват сами по себе си – или по-вероятно, за това как изглеждат сами по себе си. „С доброто, истинското и полезното, пише Шилер, човекът е единствено сериозен, а с красивото си играе“. Когато сме погълнати изцяло от нещо, както изглежда във възприятието ни, независимо от каквато и да е полза, то тогава започваме да говорим за красотата му. Тази мисъл поражда през XVIII век съществената разлика между изящните и полезните изкуства. Полезните изкуства, като архитектурата, тъкането на килими и дърводелството, имат функция и може да се отсъди доколко я изпълняват. Но една функционална сграда или

килим не са красиви поради тази причина. Като казваме, че архитектурата е полезно изкуство, ние подчертаваме друг негов аспект, който се намира отвъд полезното. Имаме предвид, че едно архитектурно произведение може да бъде оценено не само като средство за постигане на някаква цел, но и като самоцел, като нещо, което носи смисъл. В борбата с разграничението между изящните и полезните изкуства (*les beaux arts et les arts utiles*) мислителите на Просвещението правят първите стъпки към съвременното ни схващане за произведение на изкуството като нещо, чиято стойност е в него, а не в предназначението му. „Всяко изкуство е напълно безполезно“, пише Оскар Уайлд, без да иска да отрече обаче, че изкуството има много мощен ефект, като драмата му „Саломе“ е един от най-ярките примери.

С казаното дотук трябва да признаем, че разликата между естетическите и утилитарните интереси не е по-ясна от езика, който се използва за дефинирането им. Какво точно имат предвид онези, които казват, че се интересуват от едно произведение на изкуството заради самото произведение, заради вътрешно присъщата му стойност или заради самото него? Това са философски термини, които не показват ясен контраст между естетическия интерес и утилитарния подход, наложен ни от нуждите на ежедневно вземане на решения. Други епохи не признават разликата, която така често правим днес между изкуство и занаят. Думата „поезия“ идва от гръцката *poiesis*, умението да се правят неща. Римската *artes* включва всякакъв вид практически усилия. И да приемем второто клише за красотата насериозно означава да сме скептични към цялата идея за красиво като отдалечена, неопетнена от всекидневнието. Възможно е обаче да не бива да се тревожим твърде много от този скептицизъм на здравия разум. Дори и ако все още не е ясно какво се има предвид под вътрешна ценност, не е трудно да разберем някого, който харесва картина или музика да казва, че може да я гледа или слуша завинаги и че за него тя няма друга цел извън себе си.

Желанието за определено нещо

Да предположим, че Рейчъл посочва към една праскова в купа и казва: „Искам тази праскова“. Представете си, че ѝ подавате друга праскова от същата купа и тя отговаря: „Не, това не е прасковата, която исках.“ Ще останете озадачени от реакцията. Естествено, всяка зряла праскова би свършила работа, ако целта е да бъде изядена. „В това е въпросът“, казва тя: „Не искам да я ям. Искам точно тази праскова. Никоя друга праскова не става.“ Какво привлича Рейчъл в тази праскова? Какво обяснява твър-

дението ѝ, че тя иска точно тази праскова и никоя друга? Едно нещо, което би обяснило това състояние на ума, е съждението за красота: „Искам тази праскова, защото е толкова красива.“ Да се иска нещо заради красотата му означава да се иска самото то, а не да се направи нещо с него. Нито пък, след като е получила прасковата, държала я е, обръщала я е, изучавала я е от всеки ъгъл, Рейчъл би казала: „Добре, това е, доволна съм“. Ако я е искала заради красотата ѝ, желанието ѝ не би било задоволено по никакъв начин, нито пък има някакво действие, процес или каквото и да било, след което желанието се изчерпва и приключва. Тя може да иска да разглежда прасковата поради всякакви причини, дори и без никаква причина. Но да я иска заради красотата ѝ не означава да я иска, за да разглежда: това е желанието за съзерцание и това е нещо повече от търсене на информация или проява на апетит. Тук е налице желание без цел: желание, което не може да бъде изпълнено, тъй като няма нищо, което да се сочи към изпълнението му. Да предположим, че сега някой предлага на Рейчъл още една праскова от купата, казвайки: „Вземи тази, и тя става“. Дали това няма да означава пълно неразбиране на мотива ѝ? Тя се интересува от следното: определеният плод, който тя намира за толкова красив. Никакъв заместител не може да задоволи интереса ѝ, тъй като това е интерес към едно определено нещо, което представлява това, което е. Ако Рейчъл иска плода за още някаква цел – да го изяде, например, или да го метне към човека, който ѝ досажда – тогава някой друг обект би могъл да послужи за целта ѝ. В такъв случай нейното желание не е за една определена праскова, а за който и да е член на един функционално еквивалентен клас. Примерът прилича на този, даден от Витгенщайн в неговите *Лекции по естетика*. Сядам да слушам квартет на Моцарт. Приятелката ми Рейчъл влиза в стаята, изважда диска и пуска друг – да речем квартет на Хайдн – и казва „пробвай този, и той става“. Рейчъл показва, че не разбира моето състояние на духа. По никакъв начин интересът ми към Моцарт не би могъл да бъде задоволен от Хайдн, въпреки че, разбира се, може да бъде засенчен от него.

Не е лесно да се формулира какво точно съм имал предвид. Възможно е да съм избрал Моцарт като терапия, знаейки, че винаги ми е помагал да се отпусна. Възможно е и Хайдн да ми действа също като терапия и в този смисъл да е подходящ заместител на Моцарт. Но тогава той е заместител като терапия, а не като музика. В този смисъл бих могъл да заместя Моцарт с топлата вана или да поаяздя коня си – еднакво ефективни терапии при напрежение. Но Хайдн не може да задоволи интереса ми към Моцарт поради простата причина, че интересът ми към Моцарт е интерес към

него, към конкретното нещо, което представлява, а не за която и да е цел, на която би послужил.

Предупреждение

Опасно е да се вземе прекалено насериозно разграничението от XVIII век между изящното и полезното изкуство. На пръв поглед е възможно да изглежда, че ползата от един предмет – сграда, инструмент, кола – трябва да бъде напълно отхвърлена при всяко съждение на красотата му. За да се изпита красота, възможно е да се подразбира, че това означава да се концентрираме върху чистата форма, отделена от полезността. Така обаче се пренебрегва фактът, че познаването на функцията е жизнено важна предпоставка за осъзнаване на формата. Представете си, че някой постави в ръката ви необичаен предмет, който може да е нож, кука, хирургически скалпел, украшение или нещо друго. Представете си, че ви моли да се произнесете за красотата му. Разумно би било да кажете, че докато не знаете какво се прави с него, не можете да имате мнение по въпроса. Като научите, че това е обувалка, може да отговорите: да, за обувалка става, доста е хубаво, но е доста безформено и неудобно за нож. Архитектът Луис Съливан отива по-далеч, като твърди, че красотата в архитектурата (и по подразбиране в останалите полезни изкуства) възниква, когато формата следва функционалността. С други думи, изпитваме красота, когато видим как се генерира функцията на едно нещо и се изразява във видимите му черти. Формулировката „формата следва функцията“ впоследствие се превръща в своеобразен манифест, като убеждава цяло поколение архитекти да третират красотата като страничен продукт на функционалността, а не (това, срещу което в школата Beaux-Arts се бунтува Съливан) определящата цел. Тук има дълбок спор, чиито контури ще станат ясни едва когато съдържанието на тази книга се разгърне. Но нека добавим предупреждение към предупреждението, като посочим, че в разрез със Съливан, когато става дума за красива архитектура, функцията следва формата. Красивите сгради променят употребата си; функционалните сгради биват разрушавани. „Света София“ в Истанбул е построена за църква, превърната казарма, след това в конюшна, после в джамия, а след това в музей. Таваните на Долен Манхатън са преобразени от складове през апартаменти в магазини и (в някои случаи) обратно в складове, като запазват междувременно чара си и оцеляват точно поради него. Разбира се, знанието за архитектурната функция е важно при съдението за красота; но архитектурната функция е свързана с естетическата цел: колоната е поставена на определено място,

за да добавя усещане за достойнство, да подкрепя архитрава, да повдигне сградата високо над собствения ѝ вход и така да ѝ даде видно място на улицата и т.н. С други думи, когато се отнасяме сериозно към красотата, функцията престава да бъде независима променлива и се абсорбира в естетическата цел. Това е друг начин да се подчертае невъзможността да се подходи към красотата от чисто инструментална гледна точка. Винаги се изисква да се подходи към красотата заради самата нея, като цел, която окачествява и ограничава каквито и да било други цели, които е възможно да имаме.

Красотата и сетивата.

Според една древна представа, красотата е обект на сетивната, а не на интелектуалната наслада и сетивата са винаги включени в оценяването ѝ. Следователно, когато философията на изкуството се самоосъзна в началото на XVIII век, се нарече „естетика“, от гръцката дума *aisthesis*, усещане. Когато Кант пише, че красивото е това, което радва непосредствено, лишено от понятия, той предоставя богато философско разкрояване на тази традиция на мисълта. Тома Аквински също изглежда одобрява идеята, като определя красивото в първата част на *Summa* като онова, което е приятно да се види (*pulchra sunt quae visa placent*). Той обаче променя това твърдение във втората му част, пишейки, че „красивото се отнася единствено до зрението и слуха от всички сетива, тъй като те са най-когнитивните (*maxime cognoscitive*) сред тях“. И това не предполага, че той закрепостява изучаването на красотата до зрението, а че е по-слабо заинтересован от сензорното въздействие на красотата, отколкото от интелектуалната му значимост – дори и това да е от значение единствено ако се оценява чрез зрението или слуха.

Въпросът тук може и да изглежда лесен: удоволствието от красотата сетивно или интелектуално удоволствие ли представлява? Но тогава, каква е разликата между двете? Удоволствието от горещата вана е сетивно; удоволствието от математическия пъзел е интелектуално. Но между тези двете има стотина междинни положения, така че въпросът за това, къде се разполага естетическото удоволствие върху спектъра се превръща в един от най-дълго разискваните проблеми в естетиката. Ръскин, в прословутия пасаж от „Съвременните художници“, разграничава единствено чувствения интерес, който той нарича *aesthesis*, от истинския интерес към изкуството, който нарича *theoria*, от гръцката дума за съзерцание – но не желас да присъедини изкуството към науката или да отрече, че сетивата са

тясно свързани с оценяването на красотата. Повечето мислители избягват езиковите иновации на Ръскин и запазват термина *aesthesis*, признавайки обаче, че не се обозначава чисто сетивно състояние на ума. Красивото лице, красивото цвете, красивата мелодия, красивият цвят – всичко това са наистина обекти на вид сетивно удоволствие, наслада от гледка или звук. Ами красивият роман, красивата проповед, красивата теория по физика или красивото математическо доказателство? Ако обвържем красотата на романа твърде близо до звученето му, тогава трябва да считаме превода му за съвсем различно произведение на изкуството от романа в оригинал. И това със сигурност отрича истински интересното в изкуството на романа – разгръщането на сюжета, контролираното поднасяне на информация за един въображаем свят и разсъжденията, които съпътстват сюжета и засилват значимостта му.

Нещо повече, ако обвържем прекалено красотата със сетивата, може да се окаже, че се чудим защо толкова много философи, от Платон до Хегел, избират да изключат сетивата за вкус, докосване и обоняние от усещането за красота. Не са ли винопроизводители и гастрономите посветени на собствения си вид красота? Не съществуват ли красиви аромати и вкусове подобно на красивите гледки и звуци? Не предполага ли обширната критика, посветена на оценката на храната и виното близък паралел между изкуството на стомаха и изкуството на душата?

Тук много накратко ще отговоря на тези мисли. Като оценяваме една история, със сигурност сме по-заинтересовани от това, което се казва, отколкото от сетивния характер на звуците, използвани, за да се каже. Въпреки това, ако разказите и романите биха могли просто да се сведат до съдържащата се в тях информация, би било необяснимо защо се връщаме непрекъснато на думите, препрочитането на любими пасажки, като позволяваме на изреченията да проникват в мислите ни, дълго след като сме усвоили сюжета. Редът, в който се разгръща сюжета, напрежението, балансьт между повествованието и диалога, между тях и коментара – всичко това са сетивни черти, защото те зависят от очакването и освобождаването, както и от постепенното разгръщане на повествованието във възприятието ни. До тази степен романът е насочен към сетивата – но не като обект на сетивна наслада, подобно на луксозен шоколад или отлежало вино. По-скоро като нещо, представено чрез сетивата на ума.

Да разгледаме който и да е разказ от Чехов. Няма значение, че изреченията в превода не звучат като руския оригинал. Те представят същите образи и събития в същата идейна последователност. И все пак носят толкова

подтекст, колкото и казват, както и задържат толкова, колкото разкриват. И все пак те се следват един друг според логиката на наблюдаваното, не на обобщеното. Изкуството на Чехов улавя живота такъв, какъвто е живян, и го дестилира в образи, в които се съдържа драма, така както капката роса съдържа в себе си небето. Следвайки такава история, изграждаме свят, чието тълкуване във всеки момент се контролира от гледките и звуците, които си представяме. Що се отнася до вкуса и мириса, струва ми се, че философите имат основание да ги поставят в периферията на интереса ни към красотата. Вкусовете и мирисите не подлежат на систематична организация, която превръща звуците в думи и тонове. Можем да им се наслаждаваме, но само по чувствен начин, който едва докосва въображението ни или мисълта ни. Те са, така да се каже, недостатъчно интелектуални, за да предизвикат интерес към красотата.

Това са едва кратки намеци, водещи до заключения, които изискват много повече аргументи, отколкото мога да им отредя тук. Предлагам, вместо да подчертаваме „непосредствения“, „сетивния“, „интуитивния“ характер на преживяването на красотата, да разгледаме начина, по който даден предмет изниква пред нас, когато преживяваме красотата. Когато говорим за „естетическата“ природа на нашето удоволствие от красотата, имаме предвид по-скоро представянето, а не усещането, което изниква в ума.

* * *

ЧЕТВЪРТА ТЕМА: ПОДРАЖАНИЕТО И ВТОРАТА ПРИРОДА

ЗАДАЧА:

Сравнете дадените три откъса от Платон и Леонардо да Винчи. Те поставят въпроси, които си задаваме и днес: *Подражание ли е изкуството?* Подражание (*mimesis*) на какво? Можем ли да разбираме – и в какъв точно случай – подражанието като творческа дейност, което, първо, не е плоско, едноизмерно копиране на действителността и, второ, не е илюзорно отдалечаване от действителността? Общо взето, каква е спецификата на художественото творчество, има ли си то „собствена истина“ и можем ли да приемем, че е ориентирана човешка дейност към свободата, в резултат на която се създава „втора природа“? Какво е изкуството днес: „възпроизвеждане на образи“, които имат висока степен на подобие в красотата (в антично-ренесансовия смисъл), или пък е повече „илюзорно“?

След прочита отговорете кратко на следните три въпроса:

- 1) Как според вас творецът днес гледа на своето изкуство – ако продължава да е съгласен, че човешката природа е разделена на много малки частици и никой, така да се каже, не може всичко добре?
 - 2) Защо според вас в диалога *Софистът* се налага следната разлика: при „възпроизвеждането на образи“ художниците правят образите да *изглеждат* красиви, а при илюзорното изкуство те *„изглеждат*, но не приличат“? Какво значи, че в първия случай се гледа съ-образно на красивото, а във втория – несъобразно?
 - 3) Защо според вас Леонардо изисква от живописеца да избира „най-превъзходното“ от видяното?
-

Човешка природа и подражание

Платон (429?–347 пр.н.е.). *Държавата*, Книга трета, 395b-d:

„Сократ: Освен това, Адиманте, струва ми се, че *природата на човека е разделена на твърде малки частици*¹, така че не е възможно за един човек *добре* да подражава много неща и да върши самите тия неща, на които подражанията са *подобни*... И тъй, нашите стражи, като се откажат от всяко друго занимание, трябва да бъдат *грижливи майстори за свободата* на държавата... А това, което не е *присъщо на свободата* и което е позорно, нито да го вършат, нито да му подражават, за да не би *от подражанието да се приобият към подражаваното*. Или ти не знаеш, че подражаваните неща още от юношеството и до по-късно се превръщат в *навици и в природно качество* за тялото, гласа и мисълта?“

Два вида подражателно изкуство

Платон, *Софистът*, 235c–236c:

„*Чужденецът*: Като следвам досегашния начин на различаване, на мен сега ми се вижда, че различавам два вида подражателно изкуство... Единият вид на това изкуство, който виждам, е изкуството да се *възпроизвежда в образи*. Това става най-вече, когато някой предава *точно* размерите на един оригинал в дължина, ширина и дълбочина, а освен това и съответния цвят и така *създава своето подражание*. *Теетет*: Защо? Нали всички подражаващи се захващат с нещо такова? *Чужденецът*: Поне *не тези*, които извайват или рисуват някое голямо произведение. Ако предаваха действителните размери на красивото, знаеш, че горните части щяха да изглеждат по-дребни, отколкото трябва, а долните по-едри поради това че гледаме горното отдалече, а долното отблизо... В тези случаи впрочем, художниците казват „много здраве“ на истината и изработват своите изображения не в действителните пропорции, а в онези, които *изглеждат красиви*. *Теетет*: Точно така. *Чужденецът*: Значи не е справедливо да ги наричаме другояче, а поради *подобие*то образи... Ами как наричаме това, което, от една страна, прилича на красиво поради *несъобразен с красивото начин на гледане*, а, от друга страна, ако човек е в състояние да *погледне добре* подобно произведение, то дори не е подобно на онова, на което казват, че прилича? Нали го наричаме илюзия, понеже *изглежда, но*

¹ Курсивът навсякъде е мой, Л.Д.

не прилича?... Нали би било съвсем правилно да наричаме това изкуство илюзорно, щом като изработва не образи, а илюзии?

Именно за тези два вида на изкуството, което твори изображения, говорех – изкуството да се възпроизвежда в образи и илюзорното изкуство“.

Изборът на „най-превъзходните неща“ при подражанието

Леонардо да Винчи (1452–1519). *Беседа за правилата на живописеца:*

„Живописецът трябва да бъде самотен и да разговаря със себе си, като избира най-превъзходните неща от вида на което и да е нещо, което види. Като постъпва подобно на *огледалото*, което се превръща в толкова цветове, колкото са тия на нещата, които се слагат отпреде му. И като постъпва така, ще му се стори, че **той е втора природа**“.

* * *

ПЕТА ТЕМА: ЗА ПЕЩЕРАТА, ПИСАРЯ И ХУДОЖНИКА

ЗАДАЧА:

Прочетете внимателно дадените по-долу два откъса. Първият е от книгата на Жан Херш *Философското удивление. Една история на философията* (1991) и тълкува известния мит за пещерата, изложен в Седма книга на *Държавата* на Платон. Вторият е от диалога на Платон *Филеб* и развива едно картинно сравнение с „писаря“ и „художника“ в нашата душа. Отговорете кратко на следния въпрос: **Къде според вас биха застанали и как биха се държали писарят и художникът, ако ги вземем поотделно и приемем, че са сред хората, описани в пещерата.**

ПЛАТОН (429?–347 пр.н.е.)

Пещерата

Митът за пещерата е най-известният от тези разкази. Платон ни описва дълбока пещера. В дъното ѝ са приковани затворници с лице, обърнато към стената. Зад тях се вие стръмна пътека, по която преминават хората и предмети. Зад пътеката гори голям огън, а още по-далеч се намира входът на пещерата, осветен от слънцето навън.

Затворниците не могат да обърнат глава. Единственото, което могат да видят, е стената от дъното на пещерата, върху която наблюдават преминаването на сенките, хвърлени от тези, които непрестанно минават по пътеката. Тъй като не могат да възприемат нищо друго освен тези сенки, ги вземат за действителността и съсредоточават цялото си внимание върху начина, по който една сянка следва друга. Някои сред тях стават твърде умели и откриват известни последователности в дефилето на сенките, така че успяват да предвидят връщането на една или друга сянка.

Ето че един от пленниците се откъсва от веригите. Става с мъка, обръща се с голямо усилие и открива пътеката, преминаващите хора, предметите, огъня. Довлича се чак до изхода от пещерата. Най-сетне е навън. Дневната светлина го заслепява дотам, че не вижда нищо. Трябва му, казва Платон, да свикне малко по малко с новата ситуация, с новото обкръжение, съзерцавайки най-напред не осветените неща, а техните сенки или още техните отражения във водата. Постепенно той свиква с дневната светлина. Идва моментът, в който е способен да гледа към самото слънце.

Така той открива един толкова необичаен, толкова прекрасен свят, че не може да го запази само за себе си. Как да не се върне при другарите си и да не им каже: „Ама вие сте луди да оставате приковани тук, долу, и да допускате сенките да ви лъжат“. Така че слиза отново в пещерата. Там обаче е толкова тъмно, че той не различава вече нищо. Загубил е навика от света на сенките. Сега е по-непохватен и по-невежа от другите и става за присмех на всички.

Какъв е смисълът на тази метафора? Проектираните върху дъното на пещерата сенки отговарят на сетивните неща, към които благодарение на сетивата сме привикнали във всекидневния живот: тях ние смятаме за цялата действителност, понеже не познаваме нищо друго. Не си даваме сметка дори за факта, че не бихме възприемали самите сетивни неща, ако зад тях го нямаше огънят, който не забелязваме. Огънят представлява способността да мислим рационално; посредством тази способност разбираме сетивния свят – това днес се нарича наука за природата. Платон, разбира се, не употребява тази дума, но става дума тъкмо за схващането на последователности сред явленията и следователно за откриване на закони. Науката ни позволява да предвидим и оттам да се ориентираме вътре в сетивния свят. Нещата и съществата, които там долу преминават по пътя и които са явно по-светли от своите сенки и по-лесни за виждане, в платоническата мисъл отговарят несъмнено на понятията на разума и в частност на математическите понятия, вече много по-реални – те определят структурите, с помощта на които ние обясняваме и тълкуваме нашия опит от сетивния свят.

Светът извън пещерата е *светът на Идеите*. Но защо в началото освободеният пленник не е в състояние да види този великолепен свят? Защото най-напред трябва сам да придобие способност за поглед към Идеите. Всяко философско търсене е в същото време упражнение, развиващо способността да се познава това, което отначало убягва на вътрешния

поглед. Всеки трябва да упражнява своя ум, да го очиства, докато бъде в състояние да вижда Идеите.

Що се отнася до слънцето, в платоническата метафора на пещерата то е Идеята на Идеите, висшето Добро, Идеята на самото Добро. Идеите обединяват в себе си битие и ценност. Изворът на всяка ценност е Идеята за върховното Добро. Ако другите идеи са ценности, то е, защото Доброто е висшата ценност. Който веднъж е съзерцавал това висше Добро, не може да запази опита само за себе си. А такова е положението на човека: човек не може да избяга от себе си, към някакво отвъд, което не би било повече човешко; трябва винаги да се връща на своето място и в своето време. И само защото приема своите граници, той успява да хвърли един поглед отвъд.

ПЛАТОН. *Филеб* (38b–39c).

Връзката между погрешното мнение и измамната наслада

„*Сократ*: Продължавам да поддържам казаното и преди малко, а именно, че насладата и болката често придружават както вярното, така и погрешното мнение... Нали нашето мнение и опит за преценка винаги произлизат от спомена и усещането? *Протарх*: Със сигурност. *Сократ*: Смятате ли, че в резултат на това се оказваме неизбежно в следното положение. *Протарх*: А именно? *Сократ*: Би ли твърдял, че човек, който съзира отдалеч и неясно разглежданите обекти, може да поиска да определи какво вижда? *Протарх*: Бих твърдял. *Сократ*: Следователно по-нататък той би си задал следните въпроси... „Какво представлява това нещо, което сякаш е застанало до скалата под някакво дърво?“ ... След това същият в отговор на самия себе си няма ли да каже, улучвайки истината, че това е човек? *Протарх*: Естествено. *Сократ*: А ако се заблуди, навярно би си казал, че онова, което вижда, представлява статуя, изработена от някакви овчари... Ако пък има човек при него, той би дал гласност на онова, което си е казал наум, и би изрекъл отново същите неща на събеседника си, при което нареченото от нас преди малко „мнение“ ще се е превърнало в твърдение, нали? *Протарх*: Разбира се. *Сократ*: Ако пък обмисля това наум за себе си, може да се случи да пътува дълго време с мисълта в ума си... Мисля, че в такива случаи душата ни се уподобява на книга. *Протарх*: Как така? *Сократ*: Струва ми се, че когато *паметта*, *усещанията* и *свързаните с тях чувства* се обединят, тогава те сякаш заедно изписват в душите

ни слова. И когато съответното чувство изпише вярното слово, тогава от него в душите ни възниква правилно мнение и правилни съждения, а когато този наш **писар** изпише лъжливо слово, получава се обратният резултат... Едновременно с това в душите ни съществува и друг творец. *Протарх*: Какъв? *Сократ*: **Художник**, който след писаря рисува в душата ни образите на назоваваните неща. *Протарх*: Как го разпознаваме и кога го забелязваме? *Сократ*: Всеки път, когато откъснем погледа си или друго свое сетиво от обектите на дотогавашните си мнения и твърдения и видим в себе си образите на свързаните с тези мнения и твърдения неща. Нима това не ни се случва? *Протарх*: И още как! *Сократ*: Нали образите на верните мнения и твърдения са реални, а на погрешните – измамни?... Щом това е така, нека по-нататък разгледаме и следното нещо!... Задължително ли е онова, което говорихме, да се отнася за настоящето и миналото, а за бъдещето – не? *Протарх*: То се отнася еднакво за всички времена.“

* * *

ШЕСТА ТЕМА: ОБРАЗИ И ВЪОБРАЖЕНИЕ

КАКВО БЪДЕЩЕ ЧАКА
ИНДИВИДУАЛНОТО ВЪОБРАЖЕНИЕ В РАМКИТЕ
НА ТАКА НАРЕЧЕНАТА „ЦИВИЛИЗАЦИЯ НА ОБРАЗИТЕ“?

ЗАДАЧА И ПОЯСНЕНИЯ:

Поставената тема е цитат от първия даден по-долу текст на италианския писател и философ Итало Калвино (1923–1985), озаглавен *Visibilità* (Visibility). Оригинаалното заглавие на книгата, от която е откъсът, е „Шест предложения за следващото хилядолетие“, тоест Калвино иска да изведе само 6 основни принципа, върху които се основават цялата човешка нагласа към света и особено творчеството. Те са: лекота, бързина, точност, нагледност, множественост, съдържателност. Принципът *visibilità*, който по-сполучливо бихме превели с „видимост“, „визуалност“ (за да разберем и наименуването на визуалните изкуства), посочва начина, по който виждаме и гледаме, възприемаме и пресъздаваме нови образи, накратко, *въ-образяваме*. А въображението несъмнено е принципно важно за изкуството. И не само. В текста на Бодлер има едно много силно твърдение: „Всички способности на човешката душа са подчинени на въображението и то ги мобилизира всичките наведнъж“. Във въображението има много избирателност, насоченост на вниманието, което се разсейва, така да се каже, към множеството или обратно, се затваря и концентрира само в едно. Упражняването на визуалността зависи от своеобразната перспектива, от установеното разстояние, което заема даден творец и дори цяла култура спрямо света, другите и себе си, спрямо миналото, настоящето и бъдещето. Зависи още от начина, по който човек прекъсва поглеждането навън, за да се вгледа в себе си. Зависи и от това, дали въображението се свързва с по-бавна рефлексия, размисъл, с „дейността на ума“, обработващ видяното (т.нар. „мисловни образи“), и тогава е задължено на философстването и многото знания, или разчита главно на спонтанната експресивност и вдъхновението като емоционално състояние, нямащо нужда от нищо друго освен от

собствените си импулси. Тоест опосредствано или непосредствено действа въображението?

Калвино иска да подсказе, че в дигиталния век точно непосредствеността става проблемна, понеже въображението няма време да реагира, да подбере и да прецени сред постоянно заливащите го „видимости“, няма време да остане „насаме“. Освен че отслабва, въображението сякаш започва да играе само в настоящето, престава да се насочва към бъдещето. Класическите образци на красивото, по определение безвремеви, също влизат в бързия поток на настоящето, където трудно биха могли да бъдат отличени от „еднодневките“, претендиращи да бъдат изкуство. Всичко се върти и отминава, няма нищо абсолютно и неподвижно, няма „образци“ за начала, всичко е относително – и свръхсубективно. За вдъхновение на творците остава единствено selfy-моментът. Къде е всъщност опасността, ако изобщо има опасност? Според класическото определение на Аристотел изкуството е по-философско от историята, защото казва не само какво е и какво е било, „но и това, което ще бъде“. Значи ли, че отказвайки се от измерението на бъдещето, изкуството не само се е отказало да бъде „по-философско“, но е загубило и спецификата си – да казва как светът може да става по-добър, смислен, красив? Дали тази тежка – и обективна – естетическа функция не му е натежала и въображението, както се изразява Бодлер, се е превърнало в „риск и умора“? Не предпочита ли изкуството просто да удовлетворява моментните настроения (mood) на създаващите го?

Всъщност, по отношение на всички тези проблеми философията открай време си задава няколко основни въпроса, но отговорите са различни, както ще установите при сравняването на дадените тук пет текста, обхващащи период от повече от 250 години. Това е периодът след първото класическо определение на науката Естетика, дадено от Баумгартен през 1750 г.: „Естетиката (теорията на свободните изкуства, низшата гносеология, изкуството за красивото мислене, изкуството на пълното съвпадане с разума) е наука за чувственото познание“. Определението не сменя проблемите пред определянето на естетиката и нейните понятия. Да уточним, че проблемът е кръг, в който не всички въпроси имат задоволителни отговори. Така че за целите на семинара е добре да повторите за себе си следните въпроси, преди да стигнете до главната тема (тоест до главния въпрос):

1) Различават ли се по нещо въображението и фантазията, или са синоними? 2) Отнася ли се въображението към истината и потенциалността, към творчеството и интелигентността, а фантазията към измислицата за развлечение, към неосъзнатите привидности, към наподобяването на креативността? 3) Необходимо ли е творецът да изучава специално философия, да чете много книги, да разглежда много произведения на изкуството, за да сътвори нещо оригинално? 4) Водят ли фантазията и въображението до удоволствие и наслада, или са източник на безпокойство и желание за бягство от реалността („ескапизъм“)? 5) Копира ли въображението отблизо образите в реалността, засядайки в баналното, плоското, или се стреми да създаде нещо коренно различно от видяното, чутото, усетеното? 6) Можем ли да твърдим, че въображението се подхранва от големи идеи, свързано е със съдържателността и ценностите в изкуството, докато фантазиите отразяват повърхностно ежедневните преживявания и най-вече желанията (какъвто е механизмът на сънищата според психоанализата?) Или пък двете са свързани и фантазиите са „подготовка“, упражняване на въображението? Вярно ли е, че днес хората стават все по-умели, но все по-малко изобретателни (виждаме, че има много филми с все по-усъвършенствани визуални ефекти, но без основна идея и смисъл?) 7) По какво се различава въображението в изкуството от всички останали сфери, включително науката, и различна ли е ролята на въображението при различните изкуства? 8) Може ли въображението да остава ценно, без от него реално да се е получило произведение на изкуството?

Не е необходимо да отговаряте подробно на всички изброени тук въпроси, имайте ги предвид при внимателния прочит на текстовете, чиито твърдения трябва да включите в анализа си и формулирането на вашата крайна теза. Крайната цел е вашият *обобщаващ отговор* на въпроса: „Какво бъдеще чака индивидуалното въображение в рамките на така наречената „цивилизация на образите“?“ При формулирането на тезата трябва да са обсъдени поне две противоположни гледища. Не забравяйте да подчертавате навсякъде „според мен“, защото отговорът отразява лична позиция. Избягвайте безлични изрази от типа на „всеки човек...“ Достатъчно е всеки път да употребявате „Аз мисля така“.

Основни понятия: Въображение, Фантазия, Образ, Познавателна способност, Субективно/Извънсубективно, Истина/Заблуда, Виждане/Размисъл, Творчество/Възпроизвеждане, Памет, Изкуство.

Въведени автори : Итало Калвино, Кант, Хегел, Бодлер, Етиен Сурио

Текст I. Итало Калвино. Нагледност. – В: *Американски лекции*.
София, 2012, с. 148–150:

„А сега да отговоря на въпроса, който сам си зададох... кое ми е по-присърце – въображението като познавателен инструмент или като начин на отъждествяване с мировата душа? Ако се придържам към казаното дотук, категорично би трябвало да се обявя за първата тенденция, тъй като разказът е съчетаване на спонтанната логика на образите с план, следван съгласно рационално намерение. От друга страна, аз винаги съм търсил във въображението средство за достъп до извънличното, извънсубективното познание, така че по би ми подходило да застана зад втората позиция, тази за мировата душа. Само че има една допълнителна дефиниция, която ми приляга най-добре: въображението е склад на потенциалното, хипотетичното, на никога небивалото и не особено вероятното, които обаче биха могли и да се сбъднат... Духът на фантазията според Джордано Бруно е „своего рода свят и дълбина, която не знае насищане на форми и образи – не само съдържа образите на взетите отвън неща в тяхната обичайна величина и брой, но и благодарение на въображението може да добавя величина към величината и брой към броя“. Аз вярвам, че черпенето от този залеж на многообразни възможности е наложително за всеки вид познание. Умът на поета – и в определени съдбовни моменти – този на учения, действат посредством асоциация на образи, защото това е най-бързият начин да се свържат и подберат някои от иначе безчетните форми на възможното и невъзможното. Фантазията е като електронно устройство, което отчита всички комбинации и сортира само нужните за дадената цел. Или просто най-любопитните, приятните, занимателните.

Сега остава да изясним каква част от залежа на фантазията се пада на косвеното въображаемо, сиреч – образите, с които ни хранва нашата култура, била тя масова или друг тип традиция. Това питане предполага и още едно: какво бъдеще чака индивидуалното въображение в рамките на така наречената „цивилизация на образите“? Властта да се извикват образи от нищото ще продължи ли да се развива у това човечество, все по-затъ-

нало в потопа на полуфабрикатните образи? Някога визуалната памет на отделния човек е била ограничена до пряко натрупаните му изживявания и скромнен набор от културни проекции; възможността за раждането на лични митове е произтичала от начина, по който фрагментите от тази памет са се събирали в ненадежни и впечатляващи комбинации. Днес ни бомбардират толкова количество образи, че вече не можем да отличим плодовете на опита си от онова, което сме мярнали за секунди по телевизията. Над паметта са се отложили слоеве шлама от образи като в бунище, където става все по-трудно една цяла фигура да се открие сред множеството.

Включих нагледността в моя списък с литературни достойнства за опазване, за да предупредя за надвисналата опасност да изгубим една от основните човешки дарби – дарбата да различаваме гледки със затворени очи, да виждаме как цветовете и форми избликват от черните букви, нанизани по бялата страница, да разсъждаваме в образи. Даже си мисля, че ни е време за нещо като педагогика на фантазията, която да приучава към овладяване на вътрешното зрение – без да го потиска, но и без, от друга страна, да му позволява да изпада в хаотично, нестройно блънуване – та образите да кристализират достатъчно ясно, запомнящо се, самостоятелно, по представителен начин. Естествено, става дума за педагогика, която всеки да прилага върху себе си.

Текст П. Имануел Кант (1724–1804). *Антропология от прагматично гледище*. София, 1992, с. 78–81; 128:

За сетивната способност да съчиняваме според различните ѝ видове.

§ 31. Има три различни вида сетивна способност да съчиняваме. Те са: пластичната на нагледа в пространството (*imaginatio plastica*), свързващата на нагледа във времето (*imaginatio associans*) и тази на родството въз основа на общия произход на представите едни от други (*affinitas*).

Преди художникът да може да представи някоя телесна фигура (сякаш можеш да я докоснеш), той трябва да я е изработил в способността си за въображение и тази фигура тогава е творение, което, ако е неволно (като например на сън), се нарича фантазия и не принадлежи на художника; ако обаче е плод на волята му, се нарича композиция, изобретение... Ние често и охотно си играем със способността за въображение, но способността за въображение (като фантазия) също така често и понякога твърде досадно си играе с нас...

Законът на асоциацията е: емпирични представи, които често са следвали една след друга, създават навик в духа, така че, ако се произведе едната, изниква също и другата... Това съседство често стига много далеч и способността за въображение преминава нерядко така бързо от стотното към хилядното, че изглежда, като че сме прескочили известни междинни звена във веригата на представите, като само не сме ги осъзнали, така че често трябва сами да се питаме: къде бях? откъде тръгнах... и как стигнах до тази крайна точка? Под родство разбирам съединяването на многообразното според произхода от една основа... Думата родство (*affinitas*) напомня тук за взаимодействие, заето от химията, аналогично на онова разсъдъчно свързване на две специфично различни, телесни, най-тясно въздействащи една върху друга материи, които се стремят към единство, така че това съединяване произвежда нещо трето, което притежава свойства, които могат да възникнат само чрез съединението на две хетерогенни материи. Разсъдък и сетивност все пак, въпреки своята нееднородност, тук се побратимяват от само себе си, за да произведат нашето познание, така сякаш едната произхожда от другата или двете от един общ корен...

§ 32. Способността за въображение все пак не е така творческа, както погрешно се твърди. За разумно същество не можем да си мислим друг подходящ образ освен образа на човека. Поради това скулпторът или художникът, когато иска да направи ангел или бог, винаги прави човек... Измамата поради силата на способността за въображение често отива така далече, че той вярва да вижда и да усеща извън себе си онова, което съществува само в главата му. Оттук идва и замайването, което обхваща този, който гледа в пропаст, при все че разполага с достатъчно широка площ около себе си, за да не падне, и дори е облегнат на здрав парапет... Накрая, към тази непреднамерена игра на продуктивната способност за въображение, която можем да наречем фантазия, може да причислим и склонността към безобидна лъжа, която се среща понякога, особено при деца, а от време на време при възрастни, иначе добродушни хора, у които, когато разказват, събития и мними приключения извират от способността им за въображение и нарастват като търкаляща се снежна лавина, без никаква преднамерена изгода, освен да станат по-интересни...

§ 33. Тъй като способността за въображение е по-богата и по-плодовита откъм представи, отколкото сетивото, то тя, ако се прибави страст, се оживява повече при отсъствието на предмета, отколкото при присъствието му... Поетизиращата способност за въображение създава вид общуване с нас самите, макар и само като явления на вътрешното сетиво, но все пак

по аналогия с външните... Пороците на способността за въображение са: че измислиците ѝ са или просто необуздани, или направо извратени. Вторият недостатък е най-лошият. Първият вид фантазии биха могли все пак да намерят мястото си в един възможен свят (на баснята), вторият вид – в никой, тъй като си противоречат... Необузданата фантазия все още може да се спре..., нейната пищност е богатството ѝ; но извратената фантазия се доближава до безумието, когато тя изцяло си играе с човека и нещастникът съвсем не владее представите си. [...]

§ 57. За оригиналността на познавателната способност, или за гения.

Да изнамериш нещо е съвсем различно от това да откриеш нещо. Защото онова, което откриваме, се приема, че е съществувало преди, но само не е било още известно, както Америка преди Колумб; но онова, което изнамираме, например барута, съвсем не е било известно преди майстора, който го е направил. И двете неща могат да представляват заслуга. Но някой може да намери нещо, което съвсем не търси... Талантът за изобретения се нарича гений. Това име се дава обаче винаги на майстор, на такъв, който умее да направи нещо, не на този, който само познава и знае много; но също не и на онзи, който просто подражава, а на майстор, който самобитно е настроен да създава своите произведения; и накрая дори и на този само, когато произведението му е образцово, тоест когато заслужава да се вземе за пример. Следователно геният на един човек е „образцовата оригиналност на таланта му“ (с оглед на този или онзи вид произведения на изкуството)... Истинското поле за действие на гения е това на способността за въображение: тъй като тя е творческа и е подчинена по-малко от други способности на принудата на правилата, но затова пък е и толкова по-способна да бъде оригинална... Но всяко изкуство все пак се нуждае и от известни механични основни правила, а именно произведението да е съобразно с идеята, която е вложена в него, тоест се нуждае от истина в представянето на предмета, който се мисли. А това трябва да се научи с школка строгост и без съмнение се постига с подражание.

Текст III. Хегел (1770–1831). *Лекции по естетика или философия на изкуството*. Първи том, С., 2004, с. 378–382:

Художникът. ... Но тъй като художественото произведение се поражда от духа, то се нуждае от една творческа субективна дейност, от която произтича и има битие като неин продукт за нещо друго, за нагледа и чувството на публиката. Тази дейност е фантазията на художника.

Фантазията. Що се отнася най-напред до общата способност за художествено творчество, щом веднъж трябва да се говори за способност, фантазията трябва да се окачестви като тази ярко художествена способност. Тогава обаче веднага трябва да се пазим от смесването на фантазията с чисто пасивното въображение. Фантазията е творческа. А за тази творческа дейност са необходими преди всичко дарбата и усетът за схващането на действителността и на нейните форми, които чрез внимателното слушане и гледане отпечатват в духа най-разнообразните образи на наличното, тъй като паметта запазва пъстрия свят на тези многолики образи. Затова от тази страна художникът не е устремен към продукта на собственото си въображение, а трябва да пристъпи към действителността, напускайки плоското така наречено „идеално“. Едно идеално начало в изкуството и поезията винаги е много подозрително, защото художникът трябва да черпи от изобилието на живота, а не от изобилието на абстрактни всеобщности, тъй като в изкуството не мисълта, както във философията, а действителното външно формиране дава елемента на творчеството. Затова художникът трябва да се намира в този елемент и да се почувства в него като у дома си; той трябва много да е видял, много да е чул и много да е запазил в себе си, както и изобщо великите индивиди се отличават почти винаги с голяма памет. Защото човек запазва това, което го интересува, и един дълбок дух разпростира сферата на интересите над безброй предмети... А с точното познаване на външната форма трябва, обратно, да се свърже също така не по-малка запознатост с вътрешния свят на човека, с душевните страсти и с всички цели на човешката гръд и към това двойно познаване трябва да се прибави познаването на начина, по който се изразява в реалността и проблясва през нейната външност вътрешният свят на духа.

Но, второ, фантазията не остава просто при това възприемане на външната и вътрешната действителност, защото за идеалното художествено произведение е необходимо не само проявяването на вътрешния дух в реалността на външните форми, а трябва да стане външно явление биващата в себе си и за себе си истина и разумност на действителното. Тази разумност на определения предмет, който художникът си е избрал, трябва не само да присъства в неговото съзнание и да го движи, напротив, той трябва да е премислил същественото и истинското според целия му обем и цялата му дълбочина. Защото без размишление човек не осъзнава онова, което е в него, а по такъв начин и във всяко велико художествено произведение забелязваме, че сюжетът е премислян и обмислян

продължително и задълбочено във всички посоки. От лекомислието на фантазията не ще се роди сериозно произведение. Това обаче не бива да означава, че художникът трябва да взема във формата на философски мисли истинното на всички неща... За него не е необходима философия и ако мисли философски, с това той върши дейност, която по отношение на формата на знанието е диаметрално противоположна на изкуството. Защото задачата на фантазията се състои единствено в това да осъзнае споменатата вътрешна разумност не във формата на общи положения и представи, а в конкретен образ и индивидуална действителност. Ето защо художникът трябва да изобразява онова, което живее и кипи в него, във формите и явленията, чийто образ и форма той е възприел в себе си... При това взаимопроникване на разумното съдържание и на реалната форма художникът трябва да извика на помощ, от една страна, будното благоразумие на разсъдъка, а от друга страна, дълбочината на душата и на въодушевяващото чувство.

Текст IV. Шарл Бодлер (1821–1867). Салон 1859. Властта на въображението. – В: *Естетически и критически съчинения*. С., 1976, с. 288–292.

...След като изпратих последните страници на писмото си, където бях писал с известна плахост: „Тъй като въображението е създало света, справедливо е да го управлява“, прелистих „Нощният лик на природата“ и се натъкнах на следните редове, които цитирам само защото са оправдателна парафраза на тревожещата ме мисъл: „Под въображение не искам да изразя само общата представа, включена в тази дума, с която толкова много се злоупотребява, тоест фантазия, но творческото въображение, възвишена душевна проява, запазила, доколкото човек е създаден по подобие божие, далечна връзка с духовната мощ, чрез която Създателят замисля, създава и поддържа своята вселена“... Преди доста много време един истински творец, задълбочен в изкуството си, изказа по този повод най-широки и същевременно съвсем прости мисли... „Природата е само речник“ – обичаше често да повтаря той.... В речника търсим значението на думите, образуването им, етимологията им; извличаме всички елементи, съставлящи дадено изречение или разказ; никой никога обаче не е смятал речника за съчинение в поетическия смисъл на думата. Художниците, които се подчиняват на въображението, търсят в речника елементи, съгласувани със замисъла им; при това, сглобявайки ги с умение, те им

придават съвсем нова физиономия. Хората без въображение преписват буквално от речника. В резултат на това възниква един много голям порок, баналността, свойствена особено на художниците, чиято специалност ги доближава повече до видимата природа, например пейзажистите: те обикновено смятат за постижение, ако успеят да скрият личността си. Толкова много наблюдават, че забравят да чувстват и мислят... Сполучливата картина – вярна и равностойна на мечтата, която я е породила – трябва да се рисува, както е бил създаден светът. Както мирозданието – такова, каквото го съзърцаваме – е минало през много фази и всяка следваща е внасяла своя принос към предишните, така и картина, изградена хармонично, представлява няколко наслоени една върху друга картини, като всеки нов слой придава на мечтата повече реалност и го издига с една степен по-близо до съвършенството... Естествено, всички предписания относно начина на изработване на картината се видоизменят повече или по-малко в зависимост от темперамента на художника. И все пак аз съм убеден, че това е най-сигурният метод за творец с богато въображение... За да бъде кратък, принуден съм да пропусна много изводи, произтичащи от главната аксиома, с която, така да се каже, се изчерпва целият наръчник по истинска естетика и която може да се формулира по следния начин: цялата видима Вселена е само хранилище на образи и признаци, а въображението определя тяхното място и относителната им стойност; видимата Вселена е един вид храна, а въображението трябва да я смели и преобразува. Всички способности на човешката душа са подчинени на въображението и то ги мобилизира всичките наведнъж...

Извън надарените с въображение и набедените реалисти има още една категория художници, плахи и покорни, за които е гордост да се подчинят на някаква догма със съмнително достойнство. Докато мнимите реалисти си въобразяват, че изобразяват природата, а надарените с въображение се стремят да разкрият душата си, третите се съобразяват с чисто условни правила, съвсем произволни, извлечени не от човешката душа, а наложени просто от рутината на някое прочуто ателие. Към тази доста многобройна, но съвсем безинтересна категория спадат лъжелюбителите на стила, с една дума, всички, които поради бездарността си са издигнали шаблона до почетния ранг на стил.

Текст V. Етиен Сурио (1892–1979). *Речник по естетика* (Vocabulaire d'esthétique, PUF, 2004, p. 727; 859):

Фантазия. I. Общ смисъл: Произлиза от phantasia, която в гръцки и после в латински означава най-общо представата, после по-специално умствения образ и оттук въображението, появяването на образа; в народния език означава още суетна привидност. В съвременния френски фантазия има смисъла на свободно играещо въображение и така става естетически термин. За естетика фантазията е: а) разнообразие на въображението, което следва удоволствието или своя каприз, не се подчинява на реалността и се забавлява непрестанно с формите, които измисля; б) творчество или елемент на творчество, което се получава в резултат, особено когато имат лек, грациозен, неочакван и духовен аспект. II. Частен смисъл. „Живопис на фантазията“ е тази, която не се вдъхновява от реален свят; може да има въображаем пейзаж, портрет, личност. Като музикален жанр фантазията има множество форми...

Въображение. В езика думата въображение има множество смисли, които се смесват повече или по-малко: способност да разполагаме с умствени образи; по-специално визуални образи; способност да си представяме бъдещето или някакъв фиктивен свят, който обаче би бил възможен; способност да създаваме иреален свят, повече или по-малко странен или фантастичен; накрая, способност за изобретяване. Смесването на тези смисли е било повлияно от емпиричната психология (Хюм, Рибо: образите са сведени до копия, до остатъци на паметта, комбинирани по различен начин) и от номиналистките тенденции, които свеждат изобретяването само до образите. Модерните схващания вече не подценяват активния характер и творческото богатство на въображението, нито пък полето на изобретяването, което отива по-далеч от образите. Следователно трябва да се уточняват трите съвременни смисъла на понятието въображение: I. Етимологичен смисъл: въображението като способност на ума да поражда образи; II. Въображението като изобретяване; III. Въображението, създаващо образи, характерно за твореца...

Занаятът на твореца според Ален: Според Ален, който отрича въображението, художникът няма вътрешен модел. „Моделът не е нито вътре в твореца, нито във външната природа; той е в самото произведение“. Творецът „управлява своите образи според това, което прави, според предмета, който създава с ръцете си, или според нагласената песен, или според ритъма на речта“. Така че „портретът се ражда под четката; един красив

стих не е най-напред някакъв проект. Писателят се подчинява на закона да измисля само това, което пише; още щом написаното от него придобие стойността на обект, той бива принуден да пише още и още друго нещо“. Всички произведения на изкуството са „в най-висока степен обекти“ и „сами утвърждават себе си“. Ето защо „има нещо естетическо във всяко завършено и траещо произведение и нещо от щастието на твореца има във всяка занаятчийска работа“. Така, „въображението достига до творческото съвършенство само доколкото произведението е направено“. Заключение на Алан следователно е, че „мощта на всички изкуства, без изключение, се състои в това, че дават битие на въображаемото“.

* * *

СЕДМА ТЕМА: ВЪПРОСЪТ ЗА ВКУСА

Днес продължаваме по-уверено от всякога да твърдим, че „за вкусовете не се спори“ и всеки има право на мнение, включително по определянето на това, какво е изкуство.

ЗАДАЧА:

Прочетете дадения по-долу кратък откъс от статията ВКУС, която френският философ Волтер помества в своя *Философски речник* (1752) и после в *Енциклопедията*. Отговорете кратко на следните два въпроса: 1) В какви случаи не се спори за вкусовете? 2) Каква – според вас – ще да е тази „реална красота“, която изкуствата притежават?

„Казват, че за вкусовете не бива да се спори; това е така, когато става дума за сетивния вкус, за отвращението, което предизвиква у даден човек определена храна, и предпочитанието към друга: не се спори, защото един органически дефект не може да бъде поправен. Но не така стои въпросът при изкуствата: тъй като те притежават реална красота, има добър вкус, който различава тази красота, и лош вкус, който не я вижда; духовният недъг, който е причина за изкълчения вкус, често пъти може да бъде поправен. Но има и студени души, фалишиви умове, които не можеш нито да сгрееш, нито да оправии, с тях именно не бива да се спори по въпросите на вкуса, защото те изобщо нямат вкус. Вкусът е произволен по отношение на различни неща като платове, украшения, каляски – неща, които не влизат в изящните изкуства; тогава той заслужава да се нарича по-скоро прищявка; по-скоро прищявката, отколкото вкусът създава толкова нови моди“.

Разширете отговорите на двата въпроса, като напишете есе по темата „Вкус и критично мислене“. Използвайте изданието: *За нормата, шестото чувство и „незнайно-какво“*. Естетически есета върху вкуса. Съставител Лидия Денкова. София: НБУ, 2017, 380 с.

ОСМА ТЕМА: ТВОРЧЕСТВО И АКТИВНОСТ

ЗАДАЧА:

Прочетете внимателно дадените откъси от произведенията на петима философи: Аристотел, Имануел Кант, Фридрих Ницше, Роман Ингарден, Ерих Фром. След анализ и *съпоставяне* на всички текстове, отговорете последователно на следните въпроси, като **предварително** попълните в скобите на въпросите *името или имената* на философите, разгледали съответния въпрос:

1) Ако (**според**) човекът е сила, пораждаща действия, какво действие е изкуството? 2) Ако (**според**) човекът създава нова действителност, може ли изкуството да е „квази-действителността“, за която той говори? 3) Ако (**според**) човек принадлежи на два свята и само в единия действа свободно, има ли противоречие между идеята за свободата и идеята за щастието, отнесени към *естетиката*, обвързана със сетивния свят? 4) Ако (**според**) чудовищната фантазия е по-грубият наркотик, то въз основа на какво силно жизнено чувство имаме усет за красота? 5) Ако (**според**) активността и продуктивността на художника се различават, можем ли да кажем за съвременното изкуство и по-общо за съвременния свят, че е повече „активен“, отколкото „продуктивен“?

АРИСТОТЕЛ (384–322 пр.н.е.). *Голямата етика*: Човекът – доброволно действащо същество

„Доколкото човек е способен да поражда едни или други същности (ousias) от определени първоначала, дотолкова той поражда от някои първоначала и действията (praxeon), които извършва. Иначе какво друго би могло да ги породят? Нито за неодушевените, нито за одушевените същества освен човека ние не казваме, че действат, а казваме това само за човека. *Ясно е, че човекът е сила, пораждаща действия.* Доколкото действията, които наблюдаваме, се изменят и ние никога не правим едно

и също, като самите действия произтичат от определени първоначала, то очевидно при изменението на действията се изменят техните първоначала, както посочихме в примера с геометрията. Първоначалото на едно действие – както лошо, така и добро, това е намерението, волята и т.н.; в такъв случай е очевидно, че и те се изменят. Ние изменяме своите действия доброволно, така че и първоначалото, т.е. намерението и волята, се изменят доброволно. Оттук е ясно, че *от нас зависи* да бъдем добри или лоши.

Някой обаче би могъл да каже: ако от мен зависи да бъда добродетелен и справедлив, то стига само да поискам, и ще стана по-добродетелен от всички. Но това, разбира се, е невъзможно. Защо? Защото е невъзможно дори за онова, което се отнася до тялото: не всеки, който започне да се грижи за тялото си, ще постигне непременно най-прекрасното тяло. *Нужна е не само грижа, нужно е тялото по природа да бъде хубаво и добре сложено (kalon k'agathon).* Грижата ще направи тялото по-хубаво, но не най-хубавото. Същото трябва да се предполага и по отношение на душата. Човекът, който се стреми да стане най-добродетелен, няма да стане такъв, ако природата му не способства за това, но във всеки случай ще стане по-достоеен“.

Акцент на текста: Добрите подтици на „добрата“ природа, които трябва да бъдат доведени до разума и действието.

ИМАНУЕЛ КАНТ (1724–1804). *Основи на метафизиката на нравите: Човекът – принадлежащ на два свята (на автономния, интелигибилен свят и на хетерономния, сетивен свят)*

„Човекът действително намира у себе си една способност, чрез която се отличава от всички други неща, дори от себе си, доколкото бива афициран от предмети, и това е *разумът*. Разумът като чиста *самодейност* е възвисен дори над разсъдък в това, че макар разсъдъкът да е също самодейност и да не съдържа както сетивото само представи, които произлизат само когато сме афицирани от неща (следователно когато сме *пасивни*), той все пак не може да произведе с дейността си никакви други понятия освен тези, които служат да подведат сетивните представи под правила и така да ги свържат в едно съзнание... Разумът, напротив, под името на идеите показва такава чиста спонтанност, че чрез нея той далеч се издига над всичко, което сетивността може да му достави, и показва най-благородното си занимание в това да разграничи един от друг сетивния свят и интелигибилния свят, а с това да начертае на самия разсъдък пределите му.

Ето защо едно разумно същество като *интелигенция* (значи не с оглед на по-низшите си способности) трябва да смята себе си принадлежащо не към сетивния, а към интелигибилния свят; значи то разполага с две становища, от които може да разглежда себе си и да познава законите на употребата на способностите си, следователно на всички свои постъпки: първо, доколкото принадлежи към сетивния свят, подчинен на природни закони (хетерономия); второ, като принадлежащ към интелигибилния свят, подчинен на закони, които, независими от природата, не са емпирични, а са основани само на разума.

Като разумно същество, следователно като принадлежащо към интелигибилния свят, човек не може да мисли каузалността на собствената си воля никога другояче освен под *идеята за свободата*... С идеята за свободата пък е неразривно свързано понятието за *автономия*, а с него всеобщият принцип на нравствеността, който в идеята лежи в основата на всички постъпки на разумни същества също така, както природният закон лежи в основата на всички явления....

Всички мои постъпки, значи, като на член само на интелигибилния свят биха били напълно съобразни с принципа на автономията на чистата воля; като на част само от *сетивния* свят те би трябвало да бъдат взети изцяло като съобразни с *природния закон на желанията* и склонностите, следователно с хетерономията на природата. Първите биха почивали върху върховния принцип на нравствеността, вторите на щастието. ...

Акцент на текста: Разбиране за човешката свобода и автономия; от друга страна, разбиране за природния закон на желанията, свързан със сетивния свят и щастието.

ФРИДРИХ НИЦШЕ (1844–1900). *Човешко, твърде човешко: Човекът – едно неотменно „жизнено чувство“.*

Pulchrum est paucorum hominum (Красотата е за малцина хора). – Историята и опитът ни учат, че необикновената чудовищност, която по неведоми пътища възбужда фантазията и я понася над действителността и всекидневието, има по-*стари* корени и расте по-буйно от красотата в изкуството и преклонението пред нея, както и че тя незабавно още повече се разраства и избуява, когато чувството за красота избледнее. Изглежда, че за повечето хора тя е по-възвишена потребност от красотата: навярно защото крие в себе си по-грубия наркотик. (2, 49)

Необходимост от нелогичното. – Към нещата, които биха могли да доведат един философ до отчаяние, е познанието, че *нелогичното е необходимо* на човека и че от нелогичното възникват и много добри неща. То е сраснало тъй дълбоко със страстите, с езика, с изкуството, с религията и изобщо с всичко, което придава стойност на живота, че е невъзможно да го измъкнем оттам, без да увредим безвъзвратно тези красиви неща. Само най-големите наивници могат да вярват, че човешката природа би могла да се превърне в чисто логична; ако обаче съществуваша степени на доближаване към тази цел, какво ли би се изгубило по пътя? От време на време също и най-разумният човек отново чувства нуждата от природата, а това ще рече от *нелогичната си основна позиция към всички неща*.

Навик към противоположности. – Всеобщото непрецизно наблюдение съзира навсякъде в природата противоположности (както например топло и студено), докато всъщност няма противоположности, а само различни степени. Този лош навик ни е подвел и насърчил да тълкуваме и раздробяваме на подобни противоположности и вътрешната природа, нравствено-духовния свят. В човешката душевност са проникнали по този начин неизказано много болка, високомерие, грубост, отчуждение, охлаждане поради това, че на мястото на преходите хората смятали, че виждат противоположности.

Откъде произхожда учението за свободата на волята. – *Необходимостта* за едно е въплътена в образа на неговите страсти, за друго – в навика да слуша и да се подчинява, за трети – това е логическата съвест, за четвърти – прищявката и своеобразното удоволствие от непозволени странични скокове. Обаче и четиримата търсят свободата на волята си тъкмо там, където всеки от тях е най-здравно обвързан: все едно копринената буба да търси свободата на волята си в точенето на пашкула. Откъде произхожда това? Явно оттам, че всеки се смята най-свободен в онази област, където *жизненото му чувство* е най-силно, значи, както казахме, ту в срастта, ту в дълга, ту в познанието, ту в удоволствието от недопустими волности. Човек несъзнателно приема, че онова, което го прави силен, което му дава жизнените импулси, трябва да е винаги и елемент на свободата му.

Gaudeamus igitur. – В радостта, изглежда, се съдържат съзидателни и целебни сили и за нравствената природа на човека: защото как иначе душата, огряна от внезапния слънчев лъч на радостта, неволно ще се врича: „Да бъде добра!“ „Да стана съвършена!“ И наред с това ще се изпълва с предчувствие за съвършенство, наподобяващо блажен трепет?

Твърде красиво и човешко. – „Природата е твърде красива за теб, клето простосмъртно създание“ – човек твърде често е обзет от подобни мисли. Ала спирайки проникновен поглед на всичко човешко, на неговото изобилие, сила, нежност, на цялата тази сложна плетеница, неведнъж ме изпълняше дълбоко смирение и чувствах, сякаш в мен напиреха думите: „Също и човекът е твърде красив за човека, който го наблюдава!“ – и то не само моралният, а всеки човек.

РОМАН ИНГАРДЕН (1893–1970). *Човекът: Човекът, създаващ нова действителност*

Човекът се отличава между другото от животните тъкмо по това, че не само овладява природата в несравнимо по-широки граници, отколкото е по силите на животните, но дори я променя и пригажда към своите потребности и изисквания, нещо повече – и в това е неговата *същностна* характеристика – той си създава една *съвършено нова действителност* или както би могло да се каже, *квази-действителност*. Веднъж сътворена, тя става съществена част от обкръжаващия го свят.

ЕРИХ ФРОМ (1900–1980). *Човекът за себе си: Художникът и продуктивността*

Продуктивността е способността на човека да използва своите възможности и да осъществява потенциите, заложи в него. Когато казваме, че той трябва да използва *своите* възможности, ние подразбираме, че той трябва да бъде *свободен и независим* и никой не контролира неговите възможности. Освен това той се ръководи от разума, тъй като може да използва своите възможности само ако знае какви са те, как и за какво да ги използва. Продуктивността означава, че той се самовъзприема като изпълнение на своите възможности и като „дейтел“; чувства се като едно цяло със своите възможности и не ги възприема като нещо тайно и откъснато от него...

Най-общо думата *продуктивност* се свързва със съзидателността, в частност – с художественото творчество. Художникът е най-убедителният представител на продуктивността. Но не всички художници са продуктивни; една посредствена картина може да показва само техническо умение да се възпроизведе даден образ по фотографичен начин върху платно. Но личността може да преживява, да вижда, да чувства и да мисли продуктивно, без да има дарбата да създава нещо, което можем да видим и

чуем. Продуктивността е отношение, на което е способно всяко човешко същество, освен ако не е умствено и емоционално увредено.

Терминът „продуктивен“ може да бъде объркан също така с „активен“, а „продуктивността“ – с „активност“. Макар че двата термина могат да бъдат синоними (например при понятието на Аристотел за дейност), в съвременната употреба „активност“ често означава точно противоположното на „продуктивност“. Активността обикновено се определя като поведение, което предизвиква промяна на съществуващото положение чрез изразходване на енергия. ...Съвременното понятие за активност има предвид само действително изразходваната енергия и промяната, предизвикана от това. Не се разграничават психичните условия, които управляват дейностите.

* * *

ДЕВЕТА ТЕМА: МОНАДОЛОГИЯ

Тук е поместено основното произведение на известния немски философ Готфрид Лайбниц (1646–1716) *Монадология*, кратко обобщение на неговата философска система. Преди текста е дадено също краткото и ясно изложение на Жан Херш върху живота и основните тези на Лайбниц.

ЗАДАЧА:

- 1) Прочетете внимателно текста и обърнете особено внимание на параграфи: 17, 22, 26–27, 31–32, 46;
- 2) Въз основа на параграф 61 отговорете кратко на въпроса каква роля според вас би могъл да изиграе принципът на непрекъснатостта и всеобщата свързаност при една идеалистично разбрана естетика на творчеството? Коментирайте едно от най-запомнящите се твърдения на Лайбниц: „Душата е живо огледало на неразрушимия универсум“.

ЛАЙБНИЦ (1646–1716)

Лайбниц и Спиноза заедно образуват най-големия контраст: Спиноза концентрира върху размишлението своя уединен живот, докато Лайбниц развива много голяма активност във всички важни области на своето време. Роден в Лайпциг в средата на XVII век, той учи във Франция, Англия, Холандия, където го свързва приятелство със Спиноза. Бил е голям пътешественик. Нито една наука от онова време не му остава чужда. В математиката по-специално изобретява диференциалното смятане. Занимава се също с политика, със законодателство и с нещо по-скоро рядко за онази епоха, с икономика. В неговия ум теория и практика се стимулират взаимно. Бил е съветник на владетели. Занимава се с архитектура и технология. Много загрижен за проблемите на вярата, той прави усилия да

сближи протестанти и католици. Също като Лесинг и други мислители от онова време пледира за взаимна толерантност. Разменя обилна кореспонденция с големите си съвременници из цяла Европа. Можем да се попитаме откъде е намирал време за всичко това. И това не му е попречило да окаже още една изключителна услуга на студентите и на бъдещите поколения, съставяйки сам кратко резюме на своята философия, известно със заглавието Монадология.

Тук бих искала да направя малко отклонение. Има автори, с които трябва още отначало, без много да знаем, просто да се съгласим, четейки за какво става дума и на какво равнище на битието или живота се движи тяхната мисъл. Проникваме малко по малко, докато станем способни да подражаваме вътрешно техния подход. Но има други, чийто израз е толкова плътен и толкова точен, че не трябва да пропускаме нито една фраза, преди наистина да я разберем, иначе няма да разберем нищо от следващата. Монадология принадлежи към втората категория. Това е кратко съчинение, съставено от последователни малки параграфи. Трябва да разберем всеки параграф, всеки ред, всяка дума.

Философията на Лайбниц се свързва с всичко, което разгледахме дотук, но има нещо фундаментално ново. В много отношения той, без да го знае, е бил предшественик. Бил е изключително изобретателен ум, можещ да долови бъдещите развития на науките. Някои от философските понятия, с които си служи, са предобраз на понятията, които ще станат фундаментални за атомната физика или психоанализата.

Лайбниц се намира в повратна точка, принадлежи едновременно на най-древната и най-модерната мисъл. Той е универсален гений. Всички области на знанието са повлияли неговата мисъл и от това не се е получила смес, а съвсем нова мисъл.

При Декарт, спомняме си, субстанцията на „протяжното нещо“ (*res extensa*) е самата протяжност на телата за разлика от празното, абстрактно пространство на геометрията, което е само схванато пространство. В очите на Декарт протяжността, а не пространството съставлява истинската същност на телата.

Лайбниц също се пита за субстанцията – това е въпрос, който познаваме още от Милетската школа. Според него обаче протяжността не би могла да бъде субстанцията на нещата. Субстанцията на нещата е енергията. Той схваща енергията като принцип на активността, принцип, който е в постоянно действие, ако не е възпрепятстван. Следователно Лайбниц

не тръгва от инертна материя, за да се пита после как движението може да се намеси. Обратното: тръгва от принципа на активността и сетне става дума да се разбере какво би могло да му попречи да действа. Трябва да се обяснят пречките, спъващи активността. Следователно отправната точка е изначална енергия, която в настоящото си състояние съдържа цялото минало, също както в известен смисъл бъдещето. Тя е бремна с цялото възможно бъдеще. За да изрази това, Лайбниц използва понятие, на което придава най-голяма важност: *puissance*, възможност (Спомняме си за „битието във възможност“ при Аристотел.) Енергията е активността, която съдържа в себе си бъдещето, при положение че нищо не му попречи да настъпи.

Защо субстанцията не е протяжност, а енергия? Отговорът на Лайбниц: за да е кохерентно понятието субстанция със самото себе си, трябва да включва единността. Иначе субстанцията би била делима или разложима и ще престане да бъде субстанция. Субстанцията, в крайна сметка, е това, което се противопоставя на небитието; а на небитието може да противостои само това, което не може да се разлага. Следователно субстанцията е по същността си една.

В този случай Лайбниц, противопоставяйки се на Декарт, твърди, че протяжността не би могла да осигури никакъв принцип на единността, понеже е по същността си делима до безкрай. (Не случайно Лайбниц е откривател на диференциалното смятане.) Бидейки делима до безкрай, протяжността е лабиринт на континуума, поле, където диренето следва без край. В нея няма никаква единност, нищо, на което да се основава единността, тя не е субстанция, не придава битие.

Следователно трябва да тръгнем от нещо неделимо, и то тъкмо непротяжно. Това нещо при Лайбниц е енергията. Тази неделима енергия Лайбниц назовава с гръцка дума, чийто смисъл най-напред съвпада със смисъла, който вече познаваме: атом, сиреч това, което не може да бъде разделено, разсечено – и нарича атома енергия монада, от гръцкото *monos*, един. Монадата е енергийната единност, непротяжна и неделима.

Определението е следното: монадата е атом енергия – точка, разположена в пространството, но непротяжна – няма прозорец, отразява целия универсум. Да се опитаме да разберем тези характеристики една след друга, после в тяхното единство. Отначало изглежда, че те си противоречат и дори се изключват: но тъкмо тези трудности са съграждащи за една адекватна „репрезентация“ на монадата. Най-напред всяка монада е

точка, понеже не би могла да има протяжност, без да стане делима. Трябва да бъде проста, за да може да е градивна за реалността.

Всяка монада трябва да е ситуирана в пространството, защото, както ще видим, тя не е само точка в универсума, а е и гледна точка върху универсума. Затова според мястото, което заема, зрителният ъгъл, от който „ще види“ универсума, е различен. Следователно тя е ситуирана, не акциденциално или вторично, а същностно: конституирана е такава, каквато е, благодарение на своето разположение.

Ситуирана в универсума, монадата, казва Лайбниц, е реална, не е абстрактна точка като тези, които примерно се откриват в Евклидовата геометрия и посредством които може да се прокара права или да се построи триизмерно пространство. Тук не става дума за математика, за геометрична конструкция: всяка монада е реална. Тя няма прозорец, казва Лайбниц, и това несъмнено е най-учудващото. Точно тук Лайбниц се противопоставя най-радикално на Декарт. Да се каже, че монадата няма прозорец, означава, че тя не е отворена навън, към онова, което не е. Нищо не може да действа върху нея отвън. Нейната откритост към това, което не е, е вътрешна. Спомняме си, че за Декарт протяжната субстанция е областта на механичното взаимодействие: всяко протяжно тяло в себе си е инертно, може да бъде движено само отвън, няма никаква вътрешна спонтанност. Обратно на мислещата субстанция, *res cogitans*, която според Декарт е чиста воля, чист вътрешен порив, *res extensa* е подчинена на царството на пасивността, където може да има ефект само външният тласък. Така всяка протяжна частица е изцяло зависима от идващото от външния свят, зависи само от него, никога от самата себе си.

При Лайбниц е съвсем различно. Неговата монада е „без прозорец“. Няма протяжност и следователно е проста. Нищо не може да действа върху нея отвън. Всичко става вътре в нея самата. Тя не е пасивност, тя е енергия.

Може би има нещо, което може да ни помогне да разберем какво е монадата: да се опитаме да си я представим по модела на съзнанието. Съзнанието също е точково, непротяжно (не трябва да се смесват съзнание и мозък), неделимо (в случая на разделяне или раздвояване на личността става дума за шизофрения, тоест за болест на съзнанието, а не за съзнанието като такова). Всяко съзнание е ситуирано в пространството и заема определена гледна точка спрямо света. Всяко съзнание е реално, няма нищо общо с абстракцията, с рационалната конструкция. В известен смисъл всяко съзнание е „без прозорец“. Наистина, би могло да се помисли, че сетивните органи са прозорци на съзнанието. Но сетивните органи

не действат върху съзнанието отвън. Сетивните възприятия – например сетивното възприемане на синьото – не се намират никъде в нервната система, никъде в мозъка: там няма нищо синьо. Синьото се намира вътре в съзнанието. Неврологът напразно ще изучава придиричиво структурата на нервите и тяхната функция, няма да открие синия цвят в зрителния нерв. Синьото е усещане, феномен на съзнанието. Нищо от това, което е феномен на съзнанието, не прониква отвън в съзнанието. Отвън съзнанието остава недостъпно, не може да се действа върху него отвън. Всичко става вътре в него.

Следователно, за да стане феномен на съзнанието, всичко, което действа отвън на нервите на сетивните органи, трябва да бъде интериоризирано от съзнанието. Само тогава съзнанието го признава за реално, за действащо и може да го асимилира. Когато ви говоря, очевидно прибягвам до вашия акустичен апарат; все пак аз не се обръщам към този апарат, а към вашето съзнание. Единствено във вашето съзнание вибрациите на нервите ще станат звукове, после думи и значения. Трябва онова, което казвам, да проникне във вашето съзнание, за да намери там своя смисъл и така, отвътре, да действа върху съзнанието. Строго погледнато, съзнанието винаги действа върху самото себе си.

Явно Лайбниц е бил завладян от дълбоко удивление пред вътрешността на съзнанието и съдържащите се в него тайни. Тази вътрешност и неговото удивление са силно изразени в привидно парадоксалното описание на монадата. Със своята радикална вътрешност монадата, също както съзнанието, се изплъзва на всяка външна механистична принуда.

Монадата без прозорец отразява целия универсум: всичко, което за нас съставлява универсумът – дори онова, което не можем или едва можем да познаем, било то като възможност, като пространство на непознатото – всичко това се съдържа в нашето съзнание. Целият универсум съществува за нас, доколкото се отразява в нашето съзнание. Според Лайбниц в протяжността няма нито минало, нито бъдеще. Има само настояще. В замяна на това, монадата концентрира в своето настояще всички минали и бъдещи състояния. Бидейки атом енергия, сиреч едновременно възможност и действителност, тя не е нещо вече дадено чрез миналото, а е също потенциалност, бъдеще. Като отражение на целия универсум тя по някакъв начин концентрира в своята вътрешност всички минали състояния и всички потенциални състояния на универсума.

Ето защо Лайбниц дава следното учудващо определение: монадата е живо и постоянно огледало на универсума. Живо огледало, защото тя в

буквалния смисъл на думата живее; постоянно огледало, защото, бидейки единност, простата субстанция на универсума е неразрушима. И доколкото най-сетне като живо и постоянно огледало тази монада е възприятие на универсума, то тя присвоява универсума, както го прави съзнанието. Монадата е аналогична на съзнанието, прилича на него. С други думи: можем да си създадем идея за монадата по модела на съзнанието.

Макар да е възприятие на универсума, монадата все пак не възприема еднакво всички негови части. Нейните възприятия са нееднакво ясни. Лайбниц различава ясни и отчетливи възприятия, наречени от него още „големи възприятия“, и смътни или „малки възприятия“. Да отбележим веднага, че според него „малките възприятия“ играят съществена роля, изпълняват специфична функция, осигурявайки продължителността, идентичността на всяко индивидуално същество през времето. Така например Лайбниц се учудва: как става тъй, че през нощта в съня си аз не знам нищо за мен самия, а на сутринта при събуждането откривам, че съм същият? Тук наистина има голяма тайна: човек се отпуска, отдава на съня, забравя всичко, всичко прекъсва, не знае повече нищо за собствения си живот, а на сутринта всичко е така, сякаш не е имало никакво прекъсване: аз съм, същият. Лайбниц обяснява: докато спя, монадата, която съм, продължава дейността си, продължава да има малки възприятия. Вече казахме: в различни области Лайбниц е бил удивителен предшественик. Тук сме съвсем близо до теорията за несъзнаваното.

През онази рационалистична епоха, когато властва ясната мисъл, идеята за малките възприятия е била необичайна. Малките възприятия служат, за да се гарантира непрекъснатостта. Изобретателят на инфинитезималното смятане Лайбниц отхвърля прекъснатостта. Търси да осигури континуитет във всички области. Йерархията на съществата също му изглежда непрекъсната. Не само хората, но и целият универсум е изграден от монади, сред който той установява йерархия. Най-долу той поставя „простата монада“, която има само малки възприятия, и това е растителното ниво. Нагоре следват монади, способни на по-ясни възприятия и на памет, и Лайбниц им признава „душа“ в Аристотелов смисъл, тоест принцип, правещ от тялото живо единство: това е нивото на животните. Накрая е третото ниво на ума, на разума, където монадата става способна да постигне вечните истини.

Но разграничаването на малки и големи възприятия (или на смътни и ясни възприятия) при Лайбниц играе още една по-важна роля. Въпросът е: след като има безброй монади, как става така, че всяка е индивидуализи-

рана до степен да бъде уникална? От това, че всяка монада отразява целия универсум, бихме били изкушени да кажем, че всички монади си приличат, така че в крайна сметка би излязло, че има една единствена монада в безброй екземпляри, което не би имало никакъв смисъл. Въз основа на теорията на ясните или смътните възприятия една от най-оригиналните мисли на Лайбниц обяснява как монадите биват индивидуализирани чак до единичността на всяка една от тях. Тъй като всяка монада е разположена в пространството, тя има върху универсума определена гледна точка, която е нейната собствена гледна точка. Наистина, всяка монада отразява целия универсум, но съобразно собствената си гледна точка отразява една част от универсума ясно, друга част смътно. За една част от универсума има ясни възприятия, за друга част има смътни възприятия според своето положение в пространството.

Така че това, което различава монадите една от друга и което съставлява тяхната индивидуалност, е особеното разпределение на яснотата и смътността в техния начин да отразяват един и същ универсум от гледната точка, която ги конституира. Лайбниц извлича оттук принципа на неотделните: в универсума не може да има две напълно еднакви монади. В действителност, тези монади биха отразявали универсума идентично, ако заемат едно и също място и имат една и съща гледна точка – но тогава ще бъдат само една монада. Принципът на неотделните гарантира не само единството, но също и единичността на всяка монада. Виждаме колко е решаваща за лайбницианската монада идеята за гледната точка съобразно положението в пространството. Тази гледна точка определя вечната уникалност и идентичност на монадата. Помежду си монадите не са свързани отвън, пренебрегват механичните сблъсъци на старите атоми, не претърпяват никакво външно въздействие. Но тъй като всички те отразяват един и същ универсум, могат да общуват помежду си, всяка от себе си вътрешно.

Всяка монада има тенденцията да отразява ясно възможно най-голяма част от универсума. Всяка монада е активност, атом енергия. Като енергия се стреми да постигне повече яснота. Възможно ли е да схванем монада, способна да удовлетвори нуждата от универсална яснота? Какви биха били условията за това? Би трябвало да има монада, която, вместо да бъде ограничена в една единствена гледна точка, би трябвало да може да заема всички гледни точки към универсума. Подобна монада, наречена от Лайбниц монада на монадите, е Бог. Тук откриваме ново значение на божествената вездесъщност. То не казва просто, както е било дотогава, че

Бог присъства навсякъде. Божествената вездесъщност при Лайбниц добива ефикасност, която блика от центъра на цялата му система. Като монада на монадите Бог присъства навсякъде и навсякъде действа, притежавайки изключително отчетливи възприятия за целия универсум. Това означава, че за него съществуване и знание съвпадат.

Пленяващо е да се види как различни философии търсят, тръгвайки от различни предпоставки, да достигнат до съвършеното същество, Бог, или на лайбнициански език още „монадата на монадите“.

Разбира се, има философии, които се стремят да обяснят защо Бог ни е отказан. Философията се стреми към тоталност, към универсалното, единното, субстанцията. Тя ни обяснява как постига своята цел или защо не може да я постигне. Различието на подходите и изследванията не ги прави напразни. Значението на това, което визират – единството на Бог, независимо от това дали успяваме или не успяваме да го постигнем – зависи в дълбочина от пътя, извървян от рефлексията, от мислите, изпълващи търсенето на съвършенство и яснота повече, отколкото от крайния резултат.

В светлината на казаното относно ясните възприятия, бих искала сега наново да продължа с формулата на Лайбниц: монадата няма прозорец. Интересно е да се припомни тук, че Лайбниц живее в епоха и в среда, за които толерантността е била главна добродетел. Толерантността в нейния дълбок смисъл, разбираана не като просто и безразлично редопологане на различни убеждения, а основана върху две очевидности. Първата: всеки човек владее винаги само частичен аспект на истината. Втората: невъзможно е да се действа със сила върху едно съзнание. Един човек може да бъде хвърлен в затвора, измъчван, убит, но не може да се промени мисленето му под упражненото насилие. Това също изразява „монадата без прозорец“ на Лайбниц.

В замяна, схващането за „монадата без прозорец“ се противопоставя на някои съвременни теории, според които би било възможно да се преобразува човешкото същество, да се създаде „нов човек“, като се променят заобикалящият свят, условията на живот и социалните системи. Според Лайбниц, обратно, всичко зависи от вътрешното съзнание. В неговите очи монадичното съзнание е вид крепост, защищавана от дъното на самата себе си срещу възможните външни въздействия. Съзнанието е непроникливо за външни влияния, понеже е просто и без прозорец.

Платон казва, че душата не е Идея, но че е аналогична на Идеята и като Идеята неразрушима.

За Лайбниц също: бидейки проста, монадата не може да бъде нито променена, нито разрушена, тя живее и нараства по свой начин. Реално е единствено това, което става вътре в нея. А не бива да се забравя, че монадата е енергия. Вътре в нея има изграждащ принцип на активността. Когато казваме, че тя е възприятие на универсума, не трябва да го разбираме като пасивност, подобно на планинско езеро, което отразява облаците в небето. Чрез един собствен вътрешен импулс монадата се стреми да придобие по-ясен и по-отчетлив „поглед“ върху универсума и чрез това усилие тя поражда собственото си ставане. Този вътрешен подтик Лайбниц нарича стремеж (*appétition*).

Принципът на стремежа, градивен за монадата, я кара да мине от по-малко ясно възприятие към по-ясно възприятие. Такъв в нея е същностният прогрес. Как можем да схванем съществуването на монадите? Лайбниц прибегва до идеята за предустановената хармония. Тази идея е била многократно интерпретирана по карикатурен начин, доколкото е изразявала фундаменталния оптимизъм на Лайбниц и на неговия век. Хармонията, царуваща между монадите, произтича, първо, от факта, че никаква борба между тях не е възможна, понеже по същността си изключват всякакво действие отвън. Освен това те се отнасят до една обща за всички тях реалност: всяка напредва по своя уникален начин и според собствената си индивидуалност, но всички отразяват един и същ универсум.

Как в такава философия да се схваща връзката на тялото и душата? На Лайбниц му се струва трудно да допусне, че душата и тялото образуват заедно една монада: те са твърде различни реалности. Спомняме си трудностите, с които се сблъсква в това отношение Декарт и които го карат да прибегне до пинеалната жлеза, за да се опита да преодолее своя радикален дуализъм. Спомняме си също за паралелизма на Спиноза, едно по-удобно решение заради схващането за двата атрибута на единностната божествена субстанция.

При Лайбниц проблемът става още по-труден заради същностната непропускливост на монадите едни спрямо други. Ето защо, за да регулира отношенията между душата и тялото, той прибегва до предустановената хармония. Сравнява душата и тялото с два часовника, които показват винаги същия час. Как става това? Един часовник не може да се нагласява по друг, както тялото не може да се нагласява по душата, нито душата по тялото. От двете неща едното: или се намира часовникар, който да нагласи един часовник по друг, или и двата часовника са били направени толкова съвършени, от толкова превъзходен часовникар, че показват винаги точ-

ното време. За Лайбниц единствено втората хипотеза е достойна за Бога творец. Следователно отговорът е изначалното съвършенство, дадено от Бог на сътворения свят. Още отначало Бог е създал душата и тялото по такъв начин, че между тях винаги има хармония.

Това ни води до откриването на един много важен аспект във философията на Лайбниц, тясно свързан с предустановената хармония: решаващото значение, което той признава на финалната причина. Спомняме си, че Спиноза отхвърля финалността като предразсъдък, който пречи да се разбере и да се обича във всяко нещо божествената необходимост. Тук обаче Лайбниц се връща към Аристотел и финалността. Не би трябвало да се учудваме, понеже според него монадата е атом енергия, която посредством принципа на стремежа тегли да отразява винаги по-ясно универсума. Следователно през битието на монадата „тенденцията към...“ изгражда битието на света. Както при Аристотел, където всичко е увлечено от желанието да мине от битие във възможност към битие в действителност, в центъра при Лайбниц има енергия, която „тегли към...“ – например към повече яснота. Финалната причина предизвиква собственото битие да я реализира. Визираната цел е причина: целесъобразна, финална причина.

Целесъобразността работи в универсума посредством монадите. Лайбниц обявява един принцип, принципа на достатъчното основание, където се изразява финалистката същност на неговата мисъл: нищо не съществува без достатъчно основание, което означава: без да бъде оправдано от нещо, към което се стреми.

Този финалистки принцип е коригиран от втори, този път логически принцип на не-противоречието: не може да съществува нищо, което да е в противоречие с друго съществуващо. Противоречието изключва съществуването. За да съществуват две неща, те трябва да са съ-възможни, тоест възможни едновременно. В този свят не всичко е възможно. Противоречивото не е възможно. Има един централен принцип на насочеността към най-доброто посредством финалната причина, благодарение на достатъчното основание, но тази тенденция се оказва ограничена от условието на съвъзможността, което означава, че финалната причина трябва да е свободна от противоречие.

Ще видим по-нататък, че когато Лайбниц говори за „най-добрия от възможните светове“, той няма никакво намерение да прави наивна похвала на този свят, сякаш пренебрегва съдържащите се в него трагедии. Трябва да се подчертае: най-добрият от възможните светове – тоест никой по-добър свят не би могъл да бъде схванат без противоречие. Всяка философска

система е по някакъв начин „монадична“, сиреч съдържаща всичко в себе си. Така съществува особен вид монотонност, характеризираща произведенията на големите философи: на всяка страница се разпознава уникалният глас на всеки от тях. Ние разпознаваме добре гласа на Лайбниц, когато например разглежда проблема за познанието на равнището на човешкото същество. Какво е за нас да познаваме? Според Лайбниц сетивата ни позволяват да правим отделни констатации, въз основа на които не можем да установим рационални истини. Математикът Лайбниц не е могъл да се задоволи с индуктивния метод, според който от фактите – тоест от сетивните наблюдения – се минава към законите. Математиката, обратно, ни дава необходими и универсални истини, каквито сетивата никога не могат да ни доставят: те произлизат единствено от разума. Да вземем пример, който ще ни послужи и нататък. Теоремата, според която сумата от трите ъгъла е равна на 180 градуса, е валидна за всички триъгълници. Но тази сигурност ние имаме не защото чертаем триъгълници с различни форми, с тъпи, остри или прави ъгли и защото мерим, а после събираме ъглите с помощта на транспортир. Не: защото, ако процедираме така, никога няма да бъдем сигурни, въпреки всичко, че няма да начертаем триъгълник, към който теоремата не би била приложима. Така, ние постигаме необходимите и универсални истини единствено с помощта на нашия разум, чрез рационалната яснота, с която схващаме понятието „триъгълник“, а не с помощта на установеното чрез сетивата. Как става това?

Лайбниц възпроизвежда схващането на Декарт, според което имаме вродени идеи, които не ни идват отвън. Впрочем, това не е учудващо за мисловна система, която борави с монади без прозорци. Вродените идеи идват в ума от ума. Това значи, че те са вече там преди всеки опит в състояние на възможност. Тук не сме много далеч от платоническото припомняне. Но при Лайбниц не би могло да става дума за припомняне, понеже монадата е вечна, не познава нито раждане, нито смърт. Идеите в нея са във възможност и тъкмо принципът на стремеж поражда вътрешния процес, който ги прави действителни. Става дума за спонтанен вътрешен процес. Системата на вродените идеи изгражда именно онова, което се нарича наука. Всяка наука се стреми да установи системата на вродените идеи. Значи ли това, че според Лайбниц опитът не служи за нищо? Ни най-малко. Опитът служи за проявяване на смътните възприятия, за да се създадат от тях ясни възприятия. Опитът е полезен и ефикасен, но не може да достави необходимостта и универсалността, без които няма наука, достойна за това име.

Казахме, че монадите са вечни. Но не в смисъла на Античността. Те са били създадени и между тях царува предустановена хармония. Тези две характеристики предполагат божествено сътворение. Така при Лайбниц срещаме идеята за Бога. Дори при него откриваме онтологическия аргумент, но съвсем различен заради друг контекст на мисленето. Онтологическият аргумент казва, че понятието за Бога включва съвършенството, а съвършенството включва съществуването; следователно е противоречиво да се каже, че Бог не съществува. Такава е логическата форма на аргумента на свети Анселм. При Лайбниц аргументът върви другояче. Принципът на противоречие се съчетава с принципа на достатъчното основание: никое същество няма толкова силно достатъчно основание да съществува, колкото Бог. От друга страна, Бог не съдържа никакво противоречие и няма нищо, с което той да бъде в отношение на противоречие, защото иначе би трябвало да има друго, също толкова силно като него същество. А такова същество няма. Така че нищо не може да отрече или ограничи действителността на принципа на достатъчното основание, когато става дума за Бог. С други думи: тъкмо по отношение на Бог принципът на достатъчното основание е възможно най-действен, поради което от момента, в който Бог е възможен, той съществува необходимо. Един нов начин да се мисли същото доказателство. Бог е основата на вечните, универсални и необходими истини. В нито една монада те не могат да бъдат открити в тяхното съвършенство – освен ако тази монада не е Бог. Всички останали същества са случайни, биха могли да съществуват или да не съществуват. Те не биха имали никаква реалност, ако не бяха носени от необходимото същество, Бог. Също той основава предустановената хармония.

Следователно Бог е необходим за всичко останало. В основата си доказателството за Лайбниц се свежда до следното: Бог е необходим и нищо не може да му попречи да съществува. Така че той е. В системата на Лайбниц Бог е монада на монадите. Така той е по същество активност, той е Богът творец. Прави онова, което е във възможност, да минава в действителност. Но докато при Декарт волята на Бога разполага с такова всемогъщие, че може дори да промени вечните истини, при Лайбниц Бог се отъждествява със собствените си необходимости. Той не би могъл да променя вечните истини. Спрямо идеята на Лайбниц за Бога това би било чисто безсмислие. Необходимостта в сътворения от Бога свят не е също така геометричната необходимост на Спиноза, която следва да се схваща от гледище на вечността, *sub specie aeternitatis*. При Лайбниц оставаме на равнището на усилието към..., на целенасочеността и следователно

по някакъв начин оставаме във времето. Следователно не става дума за безвремева необходимост, без ставане, а за вид етическа необходимост, за реален процес, за въздейственост на финалната причина, водеща избора на най-доброто не само за всяка монада, а и за самия Бог. Бог избира най-доброто. Оттук и прочутата формула на Лайбниц – на която се е подигравал Волтер: Бог е създал най-добрия от възможните светове, като „възможен“ означава без противоречие. Ако Бог беше създал един съвършен свят, какво би означавало това на лайбнициански език? Че всички монади биха имали само ясни възприятия, аперцепции. Всяка монада би била ясно и адекватно отражение на целия универсум. Така всички монади биха били идентични с монадата на монадите, с Бог. И тогава би съществувала само монадата на монадите, Бог, без никакъв сътворен свят. Радикално противоречие. Бог не би отделил нищо от себе си, не би създал света, не би имало създания. Оттук следва, че идеята за съвършен свят, където всичко би било толкова ясно, колкото е в Бога, е противоречива и невъзможна. Оттук и легитимността на формулата: Бог е създал най-добрия от възможните светове. Това не е приблизителен израз, както често се разбира; формулата има съвсем точен смисъл. Означава: ако искаме един сътворен свят, свят, който реално да съществува, тогава по необходимост трябва да допуснем ограниченията и мрачините на създадената реалност, да допуснем положението на творението. В този смисъл Бог е създал най-добрия от възможните светове.

Оттук и отговорът на Лайбниц на проблема за злото: злото произтича от несъвършенството, от ограниченията, от стъмненията, които обуславят съществуването на всяко сътворено същество. Положението на творение включва по някакъв начин „преди“ самото сътворяване тези ограничения; без тях творението би изчезнало в съвпадането си с Бога. Доброто идва от Бог; злото – от положението на творението. Това зло обаче за творението е условие за доброто; защото без липсата няма да съществува принципът на възжелаването, поривът към светлина и отчетливост. Няма да има нито живот на монадите, нито устремяване, нито свобода.

МОНАДОЛОГИЯ (1714)

Principia philosophiae seu theses in gratiam principis Eugenii conscriptae

1. Монадата, за която ще говорим тук, не е нищо друго освен проста субстанция, която влиза в съставните; проста – ще рече без части (Теод., §10).
2. Трябва да има прости субстанции, понеже има съставни: защото съставното не е нищо друго освен струпване или *aggregatum* от прости субстанции.
3. А там, където няма части, няма нито протяжност, нито фигура, нито е възможна делимост. И тези Монади са истинските Атоми на Природата, с една дума, Началата (*Eléments*) на нещата.
4. Няма също така никаква опасност от разпадане на простата субстанция и е немислимо тя да загине по природа (§ 89).
5. На същото основание е немислимо една проста субстанция да може да възникне по природа, понеже не би могла да се образува чрез съставяне.
6. Може следователно да се каже, че Монадите биха били в състояние да започнат и свършат само изведнъж, сиреч могат да започнат само чрез сътворяване и да свършат само чрез унищожаване; докато съставното възниква или свършва на части.
7. Също така няма начин да се обясни как една Монада би могла вътрешно да бъде преобразувана (*altérée*) или променена чрез някакво друго създание; понеже в нея не може да се пренесе нищо, нито да се схване каквото и да е вътрешно движение, което там, вътре, да е било възбудено, да е било насочено, увеличено или намалено отвън; това е възможно в съставните, където има изменения между частите. Монадите нямат прозорци, през които нещо може да влезе или да излезе. Акциденциите не могат да се откъснат от субстанциите, нито да се разхождат извън тях, както това някога правеха сетивните неща (*les espèces sensibles*) на схоластиците. Следователно нито субстанция, нито случване (*accident*) може да влезе отвън в Монадата.
8. Монадите обаче трябва да притежават някои качества, в противен случай те не биха били дори съществувания (*êtres*). И ако простите субстанции не се различаваха изобщо по своите качества, нямаше как

да се забележи промяната в нещата; понеже това, което е в сложното, може да дойде само от неговите прости съставни части; а без качества Монадите няма да могат да бъдат отличени една от друга, доколкото те съвсем не се различават по количество: следователно, ако се предположи изпълненото (*le plein*), всяко място би получавало винаги в движението единствено Равностойното (*l'Equivalent*) на това, което вече е имало, и едно състояние на нещата би било неразлично от друго.

9. Дори е необходимо всяка Монада да бъде различна от всяка друга. Защото в природата никога няма две Същества и от тях едното да е свършено същото като другото, така че да не е възможно да се намери вътрешна разлика или разлика, основана на присъщата им обща определимост.
10. Съгласявам се също с допускането, че всяко сътворено същество – а следователно и сътворената Монада – е подложено на промяна и дори че всяка Монада се мени постоянно.
11. От казаното следва, че естествените промени на Монадите произтичат от вътрешен принцип, понеже външна причина не би могла отвътре да повлияе Монадата (§ 396, § 900).
12. Но освен принципа на промяната трябва да има и своеобразяване, детайл (*détail*) на това, което се променя, който, така да се каже, обособява видовете прости субстанции и създава тяхното многообразие.
13. Това детайлизиране трябва да обхваща множествеността в единност или в простото. Защото, след като всяка естествена промяна става на степени, то нещо се променя и нещо остава; следователно в простата субстанция трябва да има множество въздействия и отношения, макар в нея да няма никакви части.
14. Преходното състояние, което обгръща и представя множествеността в единност или в простата субстанция, не е нищо друго освен това, което се нарича Възприятие (*Perception*, перцепция) и то трябва да бъде различено от аперцепцията или съзнанието, както ще стане ясно нататък. Тук е големият пропуск на картезианците, понеже са сметнали, че възприятията, които не се забелязват, са нищо. Това ги е накарало да вярват, че само Духовете са Монади и че изобщо няма Души на животните, нито други Ентелехии; така също заедно с простолудиято те объркаха дългата зашеметеност със смъртта, което

ги накара да внесат още в схоластичния предразсъдък едни изцяло отделени [от тялото] души и потвърди, че са зле насочени умове в мнението за смъртността на душите.

15. Действието на вътрешния принцип, въз основа на който става промяната или преходът от едно възприятие към друго, може да бъде наречено Стремеж (Appétition): наистина желанието (appétit) не може винаги напълно да достигне до цялото възприятие, към което тегли, но винаги придобива нещо и постига нови възприятия (perceptions).
16. Ние самите боравим с множество възприятия в простата субстанция, когато откриваме, че и най-малката забелязана от нас мисъл обгръща много различни неща в обекта. Следователно всички, които признават, че душата е проста субстанция, трябва да признаят това разнообразие в Монадата; и то не следваше да затрудни господин Бейл, както стана в неговия Речник, статията Rorarius.
17. Впрочем, трябва да се признае, че Възприятието и зависещото от него е необяснимо чрез механични причини, тоест чрез фигури и движения. Да се престорим, че има някаква Машина и на нейната структура се дължат мисленето, усещането, възприятието; човек ще може да я схване уголемена, запазвайки същите пропорции, сякаш в нея може да се влезе като в мелница. При това положение, при посещението си вътре можем да открием само части, всяка от които тласка другите, но нищо не ще може никога да обясни възприятието. Така че трябва да се търси в простата субстанция, а не в сложно съставното или в машината. И в простата субстанция могат да се открият само възприятията и техните промени. В това единствено се състоят всички вътрешни Действия на простите субстанции (Въвед., 2b).
18. На всички прости субстанции или сътворени Монади би могло да се даде името Ентелехии, защото имат в себе си известно съвършенство (échousi to entelés), има самодостатъчност (autarkeia), която ги прави източници на собствените им вътрешни действия и, така да се каже, нетелесни Автомати (§ 87).
19. Ако искаме да наречем Душа всичко, което има възприятия и желания в общия смисъл, който току-що обясних, то всички прости субстанции или сътворени Монади биха могли да бъдат наречени Души; но тъй като усещането е нещо повече от просто възприятие, смятам, че общото име Монади и Ентелехии е достатъчно за простите субстанции, които ще имат само това; и смятам, че Души трябва да

се наричат само тези, чието възприятие е по-отчетливо и придружено с памет.

20. Защото ние самите изпитваме състояние, когато не си спомняме нищо и нямаме никакво различимо възприятие; както когато изгубим съзнание или сме потънали в дълбок сън, без да сънуваме. В това състояние душата не се различава чувствително от една проста Монада; но доколко състоянието не трае дълго и душата излиза от него, то тя е нещо повече (§ 64).
21. Оттук обаче съвсем не следва, че простата субстанция няма никакво възприятие. Това не е възможно дори заради изложените по-горе причини; защото тя не би могла да загине, не би могла също да съществува без някакво въздействие, което е не друго, ами собственото ѝ възприятие: но когато има голямо множество от малки възприятия, където няма нищо различимо, човек е зашеметен; както когато се въртим продължително в една и съща посока, и то няколко поредни пъти, можем да получим световъртеж и да припаднем, без да можем нищо да различим. А това състояние, продължило повече време, може да доведе до смъртта на животните.
22. И тъй като всяко настоящо състояние на една проста субстанция естествено е следствие от предишното ѝ състояние, то в нея настоящето в огромна степен е натежало с бъдеще (§ 360).
23. Когато човек дойде на себе си, той забелязва своите възприятия и това значи, че ги е имал непосредствено и преди, макар да не ги е забелязвал; защото едно възприятие би могло да дойде естествено само от друго възприятие, както движението може да дойде естествено само от движение (§ 401–403).
24. Оттук се вижда, че ако няхахме нищо отличително и, така да се каже, издигнато, с по-висок вкус във възприятията си, щяхме да сме винаги в неосъзнато състояние. Такова е състоянието на изцяло голите Монади.
25. Виждаме също, че Природата е дала и на животните такива отличителни възприятия, като се е погрижила да ги снабди с органи, които събират множество лъчи на светлината или множество въздушни вълни, за да има по-голяма ефикасност при това единение. Има нещо доближаващо се в обонянието, вкуса, допира и може би още в много

- други сетива, които са ни непознати. И скоро ще обясня също как това, което протича в душата, представя онова, което става в органите.
26. Паметта снабдява душите с един вид последование (*consécution*), което подражава разума, но трябва да бъде отличено от него. Така виждаме, че когато възприемат нещо, което им прави силно впечатление и за което са имали вече по-рано подобно възприятие, животните очакват поради представата на тяхната памет това, което е било свързано с предшестващото възприятие, и че те идват до чувства, подобни на тези, които са изпитвали тогава. Например, когато се покаже на кучетата тояга, те си спомнят за болката, която им е причинила, лаят и бягат (Въвед., § 65).
27. А силното въображение, което ги поразява и движи, идва или от големината на предишните възприятия, или от тяхното множество. Защото често едно силно впечатление внезапно създава същия ефект като дълъг навик или много средни, често повтаряни възприятия.
28. Хората действат като животните, доколкото последователните им възприятия се изграждат само по принципа на паметта, наподобявайки лекарите емпириси, които имат проста практика без теория; а и самите ние сме емпириси в три четвърти от действията си. Например в очакването на утрешния ден действаме емпирично, защото досега винаги е имало утре. Само астрономът съди за утрешния ден рационално.
29. Но познанието на необходимите и вечни истини ни отличава от простите животни: ние притежаваме Разум и науки; така се издигаме до познанието на самите себе си и на Бога. Именно това в нас се нарича разумна Душа, или Дух.
30. Също така чрез познанието на необходимите истини и чрез техните абстракции се издигаме до рефлексивните действия (*actes réflexifs*), благодарение на които мислим за това, което се нарича аз, и съобразяваме, че едно или друго е в нас; така, мислейки за нас самите, мислим за Битието, Субстанцията, простото и съставното, за нематериалното и за самия Бог, схващайки, че ограниченото в нас в него е базпределно. И тези рефлексивни действия предоставят главните обекти на нашите разсъждения (Теод., Въвед. 4а).
31. Нашите разсъждения се основават на два големи принципа, принципа на противоречието, по силата на който съдим, че е погрешно

онова, което съдържа противоречие, и че е истинно обратното или противоречащото на погрешното (§ 44, § 196).

32. И принципа на достатъчното основание (*raison suffisante*), по силата на който смятаме, че никой факт не би могъл да се окаже истинен или съществуващ, никое изказване не би могло да бъде истинно, без да има достатъчно основание за това, защо е така, а не другояче. Макар че тези основания най-често остават за нас непознати (§ 44, § 196).
33. Има също два вида истини: истини на Разсъждението (*Raisonnement*) и истина на Факта (*Fait*). Истините на Разсъждението са необходими и противоположното на тях е невъзможно, а истините на Факта са случайни и тяхното противоположно е възможно. Когато една истина е необходима, нейното основание може да се намери чрез анализ, като се разложи на по-прости идеи и истини чак докато се стигне до първоначалните (§ 170, 174, 189, § 280–282, § 367).
34. По този начин математиците чрез анализ свеждат умозрителните теореми и практическите правила до Дефиниции, Аксиоми и Постулати.
35. Най-сетне, има прости идеи, на които не може да се даде никакво определение; има също Аксиоми и Постулати, с една дума, първични принципи (*principes primitifs*), които не биха могли да бъдат доказани, а и нямат нужда от това; такива са Идентичните изказвания, чиято противоположност съдържа явно противоречие (§ 36, 37, 44, 45, 49, 52, 121–122, 337, 340–344).
36. Достатъчното основание обаче трябва да се намира също в случайните истини, или истините на факта, сиреч в поредицата на нещата, разпространени от всемира на създанията; тук разлагането до частни основания би могло да стигне до безпределно детайлизиране (*détail*) заради огромното разнообразие на нещата в Природата и деленето на телата до безкрайност. Има безброй много настоящи и минали фигури и движения, които влизат в изграждащата причина на моето настоящо писане; и още безброй много малки сегашни и минали наклонности и разположения на душата ми, които влизат във финалната причина.
37. И тъй като цялото това детайлизиране обгръща само други, предходни или още по-детайлизирани случайни факти, всеки от които от своя страна има нужда от подобно разлагане, за да придобие основание, то с това изобщо не напредваме: затова е необходимо достатъчното,

или последното основание да бъде извън поредността или серията в детайлизирането на случайностите, макар то да може да отива до безкрай.

38. По такъв начин последното основание на нещата трябва да е в необходима субстанция, в която детайлизирането на промените да съществува само по превъзходен начин, като в извор: това наричаме Бог (§ 7).
39. А понеже тази субстанция е достатъчното основание на цялото детайлизиране, на което се дължи още всеобщата свързаност, то има само един Бог и този Бог е достатъчен.
40. Може да се съди още, че тази висша субстанция е единствена, универсална и необходима и няма нищо извън нея, което да е независимо; бидейки просто следствие на възможностното битие, в нея няма как да има граници и тя съдържа толкова реалност, колкото е възможно.
41. Оттук следва, че Бог е абсолютно съвършен, като съвършенството не е нищо друго освен големината на взетата в точност позитивна реалност, като се оставят настрана границите или пределите на нещата, имащи граници. А там, където изобщо няма предели, сиреч в Бог, съвършенството е абсолютно безкрайно (§ 22, Въвед., 4а).
42. Следва още, че създанията имат съвършенства благодарение на влиянието на Бог, но че несъвършенствата се дължат на собствената им природа, неспособна да бъде без граници. Именно в това те се различават от Бога. Това първородно несъвършенство на създанията се забелязва в естествената инерция на телата (§ 20, 27–30, 153, 167, 377 и сл.).
43. Вярно е също, че в Бог е не само източникът на съществуванията (existences), но и от него съществуват същностите (essences), доколкото са в действителност, тоест той е изворът на всичко действително във възможността. Понеже умът на Бог е областта на вечните истини или на идеите, от които те зависят, така че без него не би имало нищо действително във възможностите – без него не само нищо не би съществувало, но и нищо не би било възможно (§ 20).
44. Защото, ако в същностите или възможностите, или пък във вечните истини има реалност, то тази реалност необходимо трябва да се основава на нещо съществуващо и в действителност; и следователно в съществуването на необходимото Същество, в което същността

съдържа съществуването или в което е достатъчно да бъде възможно, за да е в действителност (§ 184–189, 335).

45. Така само Бог (или необходимото Същество) има тази привилегия да съществува необходимо, ако е възможен. И тъй като нищо не може да пречи на възможността на това, което няма никакви граници, никакво отрицание и следователно никакво противоречие, то само това е достатъчно, за да се познае *a priori* съществуването на Бога. Но току-що го доказахме и *a posteriori*, понеже съществуват случайни същества, които не биха могли да имат своето последно или достатъчно основание освен в необходимото същество, което има основанието за своето съществуване в самото себе си.
46. При все това не трябва да си въобразяваме заедно с някои, че вечните истини, бидейки зависещи от Бога, са произволни и зависят от неговата воля, както, изглежда, го е възприел Декарт и после господин Поаре. Това е вярно само за случайните истини, чийто принцип е подходящото (*la convenance*) или изборът на най-доброто; докато необходимите истини зависят само от Божия Ум и са негов вътрешен обект (§ 180–184; 185, 335, 351, 380).
47. Така Бог единствен е първична единност, или изначалната проста субстанция, произвеждаща всички сътворени или производни Монади, които се раждат, така да се каже, на моменти от постоянните Припламвания (*Fulgurations*) на Божеството, ограничавани от възприемчивостта на творението, в чиято същност е да бъде ограничено (§ 382–391, 398, 395).
48. В Бог има Мощ, която е изворът на всичко, после Познание, което съдържа цялото многообразяване на идеите, и най-сетне Воля, която извършва промените или поражданията според принципа на най-доброто (§ 7, 149–150). Това отговаря на всичко, което в сътворените монади прави субекта или основата, способността за възприемане и способността за желание. В Бог обаче тези атрибути са абсолютно безкрайни, или свършени, а в сътворените Монади или в Ентелехиите (или в *perfectihabies*, както Ермолао Барбаро превежда тази дума) те са само подражания на божествените според степента на тяхното свършенство (§ 87).
49. За творението се казва, че действа навън, доколкото притежава свършенство, и че търпи въздействие от друго, доколкото е несвършено. Така на Монадата се приписва действие (*action*), доколкото има отчет-

- ливи възприятия, и претърпяване (*passion*), доколкото възприятията ѝ са смътни (§ 32, 66, 386).
50. А едно създание е по-съвършено от друго, когато в него *a priori* се открива основанието за ставащото в другото, и оттук се казва, че първото действа върху второто.
51. Но в простите субстанции идеалното влияние на една монада върху друга може да има ефект само чрез намесата на Бог, доколкото в идеите на Бога една монада с основание иска Бог, уреждайки другите още от самото начало на нещата, да има отношение към нея. Защото една сътворена Монада не би могла да има физическо влияние върху вътрешността на друга и затова само по този начин една монада може да е зависима от друга (§ 9, 54, 65–66, 201. Съкращение, възр. 3).
52. Оттук са всички взаимни действия и претърпявания между създанията. Защото, сравнявайки две прости субстанции, Бог намира във всяка една основания, които го карат да нагласи към нея другата; и следователно активното в известни отношения е пасивно от друга гледна точка: активно, доколкото онова, което се познава отчетливо в него, служи да се придаде основание за ставащото в друго; и пасивно, доколкото основанието на ставащото в него се намира в познаваното отчетливо в друго (§ 66).
53. А тъй като има безброй възможни светове в идеите на Бога, а пък може да съществува само един, трябва да има достатъчно основание за избора на Бог, който го определя към един свят повече, отколкото към друг (§ 8, 10, 44, 173, 196 и сл., 225, 414–416).
54. И това основание може да се намери само в подходящото (*convenance*), или в степените на съвършенство, които тези светове съдържат, след като всяка възможност има правото да претендира за съществуване в степента на съдържащото се в нея съвършенство (§ 74, 167, 350, 201, 130, 352, 345 и сл., 354).
55. Това е причината за съществуването на най-доброто, което мъдростта открива на Бога, благостта го кара да избере и всемогъщието му го кара да произведе (§ 8, 7, 80, 84, 119, 204, 206, 208. Съкр. възр. 1, 8).
56. А това свързване (*liaison*) или нагласяване на всички сътворени неща към всяко и на всяко едно към всички останали прави така, че всяка проста субстанция има отношения, които изразяват всички останали, и следователно е постоянно живо огледало на вселената (§ 130, 360).

57. И както един и същи град, погледнат от различни страни, изглежда съвсем различен, сякаш в умножена перспектива, така се случва от безкрайното множество на простите субстанции да има сякаш също толкова различни светове, които при все това не са нищо друго освен перспективи на един единствен свят според различните гледни точки на всяка Монада.
58. И това е начинът да се постигне толкова разнообразие, колкото е възможно, но с най-големия възможен ред, сиреч това е начинът да се постигне толкова съвършенство, колкото е възможно (§ 120, 124, 241 и сл., 214, 243, 275).
59. Така само тази хипотеза (която, смея да твърдя, е доказана) открива, както трябва, величието на Бога: призна го и господин Бейл, когато в своя Речник (статията *Rorarius*) направи възражения и дори беше склонен да смята, че съм дал прекалено много на Бога, повече, отколкото е възможно. Но той не можа да посочи никаква причина, защо да не е възможна тази универсална хармония, която прави така, че всяка субстанция изразява точно всички други чрез създадените вътре в нея отношения.
60. Впрочем, от току-що изложеното се виждат априорните основания, защо нещата не биха могли да стоят по друг начин. Понеже, уреждайки цялото, Бог е взел предвид всяка част и по-специално всяка монада: след като нейната природа е репрезентативна, нищо не би могло да я ограничи да не представи само част от нещата; макар да е вярно, че представянето е смътно, що се отнася до всяка подробност във вселената, и може да е ясно само в малка част от нещата, сиреч в тези, които са или най-близки, или най-големи по отношение на всяка една от Монадите; иначе всяка монада би била Божество. Следователно монадите са ограничени не в обекта, а във видовете начини за познание на обекта. Те всички се отнасят смътно към безкрайното, към цялото; но имат граници и се отличават една от друга по степените на отчетливите възприятия.
61. И в това съставните се съотнасят с простите. Защото, след като всичко е пълно, откъдето цялата материя бива свързана, и в изпълнеността всяко движение произвежда някакъв ефект върху раздалечените тела съобразно отдалечеността им, така че всяко тяло изпитва въздействието не само на телата, до които се допира, чувствувайки по някакъв начин онова, което става с тях, но чрез тях усеща също допиращите

се до първите, с които е в непосредствен допир, то оттук следва, че това общуване протича на каквото и да е разстояние. Следователно всяко тяло усеща всичко, което става в света; дотолкова, че онзи, който вижда всичко, би могъл да прочете във всеки това, което става навсякъде и дори онова, което е станало или ще стане; като забележи в настоящето отдалеченото както по отношение на времената, така по отношение на местата: *sumpnoia panta*, „всичко диша заедно“, е казал Хипократ. Но една Душа може да чете в самата себе си само представеното ясно и не би могла отведнъж да разгърне всички свои гънки, защото сгърнатото отива до безкрайност.

62. Следователно, въпреки че всяка сътворена монада представя целия свят, тя представя по-отчетливо тялото, което ѝ е по-специално отредено, бидейки негова ентелехия: а понеже това тяло изразява целия универсум чрез свързанността на цялата материя в пълнотата, то душата представя също целия универсум, представяйки това тяло, което ѝ принадлежи по своеобразен начин (§ 400).
63. Тялото, принадлежащо на една монада, която е негова Ентелехия или Душа, образува с ентелехията това, което може да се нарече живеещо, а с душата това, което се нарича животно. Но тялото на едно живо същество или на едно животно е винаги органично, защото, след като всяка монада по свой начин е огледало на универсума и универсумът е устроен в съвършен ред (*ordre parfait*), то трябва да има ред и в представящото, тоест във възприятията на душата и вследствие на това в тялото: универсумът бива представен съобразно този ред (§ 403).
64. Така всяко органично тяло на живо същество е вид божествена машина или природен автомат, който безкрайно превъзхожда всички изкуствени автомати. Защото изработената от човешкото изкуство машина не е машина във всяка своя част. Така например зъбецът на едно месингово колело има части или фрагменти, които не възприемаме като нещо изкуствено и сами по себе си нямат нищо повече, което да отличи машината по отношение на употребата и предназначението на колелото. Но машините на природата, сиреч живите тела, са машини и в най-малките си части чак до безкрайност. Това е разликата между Природата и Изкуствеността, тоест между Божието и нашето, човешко изкуство (§ 134, 146, 194, 483).

65. И Творецът на природата е могъл да практикува това божествено и безкрайно чудно майсторство, защото всеки дял на материята не само е делим до безкрайност, както са смятали още древните, но също се подразделя в действителност без край, всяка част на части, от които всяка има собствено движение; иначе би било невъзможно всеки дял на материята да може да изразява целия универсум (Теод., § 195).
66. Оттук се вижда, че в най-малката част на материята има един свят от творения, живи същества, животни, ентелехии, души.
67. Всеки дял на материята може да бъде схванат като градина, пълна с растения, и като езеро, пълно с риби. Но всеки клон на растението, всеки член на животното, всяка капка от неговите сокове е отново една такава градина или такова езеро.
68. И макар земята и въздухът помежду растенията на градината или водата помежду рибите в езерото да не са нито растение, нито риба, все пак ги съдържат даже повече, но най-често с недоловима за нас тънкость.
69. Затова в света няма нищо недоразвито, безплодно, мъртво, няма никакъв хаос, никакво безредие освен само привидно; приблизително както от разстояние би ни се сторило, че има безредие в езерото, ако виждаме само неясно движение и, така да се каже, гъмжило от риби, без да различаваме самите риби (Въвед., 5b, 6).
70. Оттук се вижда, че всяко живо тяло има господстваща ентелехия, която в животното е душата; но членовете на това живо тяло са пълни с други живи, с растения, с животни, от които всяко отново има своята ентелехия или своята господстваща душа.
71. Но съвсем не бива да си въобразяваме заедно с някои, които зле схванаха мисълта ми, че всяка душа притежава маса или собствен дял от материята, отреден ѝ завинаги, и че вследствие на това тя притежава други, по-низши същества, чието предназначение е винаги да ѝ служат. Защото всички тела са в постоянен поток като реки; и в тях влизат и излизат части постоянно.
72. Затова душата променя тялото си само малко по малко и на степени, така че никога не е изведнъж лишена от всички свои органи; а при животните често има метаморфози, но никога метемпсихоза, или преселване на Души: няма също и напълно отделени Души, нито Гении без тела. Единствен Бог е напълно откъснат (§ 90, 124).

-
73. Поради същото няма никога нито пълно пораждање, нито буквално свършена смърт, състояща се в отделянето на душата. Това, което наричаме Поколения, са развития и нараствания; а това, което наричаме мъртви, са свивания и намалявания.
74. Философите бяха силно затруднени с произхода на формите, Ентелехиите, или Душите; но днес благодарение на точни изследвания върху растения, насекоми и животни се забелязва, че органичните природни тела никога не произлизат от хаос или разлагане, а винаги от семена, в които несъмнено е съществувало някакво предобразуване (*préformation*); това води до съждението, че не само органичното тяло е било там преди зачатиято, но също и душата в това тяло, с една дума, самото живо същество; и че посредством зачатиято това живо същество бива само предразположено към голяма трансформация, за да стане живо същество от друг вид. Нещо сходно се вижда дори извън пораждањето, при превръщането на личинките в мухи и на гъсениците в пеперуди (§ 86, 89, Въвед. 5b и следващи страници; § 90, 187–188, 403, 86, 397).
75. Някои от живите същества чрез зачеване се издигат до степента на по-големите животни и могат да се нарекат сперматични; но онези от тях, които остават в своя вид, сиреч повечето, се раждат, размножават и разпадат като големите животни; и само малък брой избрани преминават на по-голяма сцена.
76. Това обаче беше само половината от истината: затова отсъдих, че ако животното не започва никога естествено, значи не свършва естествено; и че не само няма да има пораждање, но също и пълно разрушение, нито същинска смърт. А тези разсъждения, направени *a posteriori* и извлечени от опита, се съгласуват напълно с моите изведени по-горе *a priori* принципи (§ 90).
77. Може следователно да се каже, че не само душата (като огледало на неразрушимия универсум) е неразрушима, а и самото животно, макар че неговата Машина често загива частично и съблича или взима органична обвивка.
78. Тези принципи ми предоставиха начин да обясня естествено единението или по-скоро съгласуваността на душата и органичното тяло. Душата следва собствените си закони и тялото следва също своите; и те се срещат по силата на предустановената хармония между всич-

ки субстанции, понеже те всички са репрезентации на един и същ универсум (Въвед., 6, § 340, 352, 353, 358).

79. Душите действат според законите на финалните причини чрез стремежи, цели и средства. Телата действат според законите на действащите причини или на движенията. Тези две царства – на действащите и на финалните причини, са в хармония помежду си.
80. Декарт призна, че душите не могат да дадат сила на телата, тъй като количеството сила в материята е винаги едно и също. Той обаче по-вярва, че душата може да променя посоката на телата. Но по негово време още не е бил познат законът на природата, според който в материята се запазва и една и съща обща посока. Ако Декарт го беше забелязъл, щеше да попадне в моята Система на предустановената хармония (Въвед., § 22, 59, 60, 61, 62, 66, 345–346 и сл., 354–355).
81. Според тази Система телата действат така, сякаш (отвъд невъзможното) няма никакви души, а душите действат така, като че ли няма никакви тела; и двете действат, сякаш си влияят взаимно.
82. Що се отнася до Духовете (Esprits) или разумните Души, макар да откривам в основата същото нещо във всички живи същества и животни, както преди малко казахме (а именно че животното и Душата започват само със света и не свършват преди него), все пак при разумните живи същества има нещо особено – техните малки сперматични животни, докато са само това, имат обикновени или сетивновъзприемащи души; но щом онези, които, така да се каже, са избрани, достигнат чрез действително зачеване до човешката природа, то и техните сетивни души се издигат на степената на разума и до пълномощието на Духовете (§ 91, 397).
83. Наред с другите разлики между обикновените Души и Духовете, част от които вече отбелязах, съществува още следната: душите като цяло са живи огледала или образи (images) на универсума на създанията; Духовете обаче са също и образи на самата Божественост, или на самия Творец на природата и са способни да познаят системата на универсума и да ѝ подражават в нещо чрез архитектурни образци; и всеки дух е като малко божество в своето отделение (§ 147).
84. Благодарение на това Духовете са способни да влязат във вид Общност с Бога, който спрямо тях се отнася не само както изобретателят към своята машина – такова е отношението му към другите създа-

- ния, – но както Владетел се отнася към поданиците си и дори баща към децата си.
85. Оттук се заключава лесно, че събирането на всички Духове трябва да образува Божия град, тоест най-съвършената Държава, каквато е възможна при най-съвършения от всички монарси (§ 146).
86. Този град Божи, тази действително универсална монархия е един Морален свят в Природния свят и е най-издигнатото, най-божественото в произведенията на Бога. В него се заключава истинската Божия слава, защото не би имало такава, ако Духовете не познаваха и не се възторгваха от нейното величие и благодат; тъкмо по отношение на този божествен Град Бог има собствено Благодат, докато мъдростта и всемогъщието му се проявяват навсякъде.
87. Доколкото по-горе установихме съвършената Хармония между две естествени Царства – едното на Действащите причини и другото на Финалните, тук трябва да отбележим още друга хармония между физическото царство на Природата и Моралното царство на Благодатта, тоест между Бог, разглеждан като Архитект на световната машина, и Бог, разглеждан като Монарх на Божия град на Духовете (§ 62, 74, 118, 248, 112, 130, 247).
88. Благодарение на тази хармония нещата отвеждат към Благодатта чрез самите пътища на природата; и нашето земно кълбо например трябва да бъде разрушено и възстановено по естествени пътища в моментите, когато го изисква управлението на Духовете за наказание на едни и награда за други (§ 18 и сл., 110, 244–245, 340).
89. Може да се каже също, че Бог като Архитект удовлетворява във всичко Бог като законодател и че следователно според реда на природата и по силата на механичното устройство на самите неща греховете трябва да носят със себе си собственото си наказание; и че също тъй хубавите дела ще привличат своите награди чрез механичните пътища по отношение на телата; макар че това невинаги може и не трябва да се случва веднага.
90. Най-сетне, при това съвършено управление не би имало изобщо добро Дело без награда, както и лошо – без наказание: и всичко трябва да успява за доброто на добрите, сиреч за онези, които не са недоволни в тази голяма Държава, уповават се на Провидението, след като са изпълнили своя дълг, които, както подобава, обичат и подражават

на Автора на всичко добро, намирайки удоволствие в съзерцанието на неговите съвършенства според природата на истинската чиста любов, която черпи удоволствие от щастието на обичания. Това кара мъдрите и добродетелни хора да работят за всичко, което изглежда съобразно с предсхващащата или предхождаща Божия воля; и да са доволни обаче от онова, което Бог прави да се случи реално чрез своята тайна, последователна и решаваща воля, признавайки, че ако можехме достатъчно да разберем всемирния ред, щяхме да открием, че той надминава желанията на най-мъдрите, така че е невъзможно да го направим по-добър, отколкото е; не само за цялото като общо, но и за нас самите в частност, ако сме привързани, както трябва, към Създателя на всичко не само като Архитект и съзидателна причина на нашето съществуване, но още като наш Повелител и финална причина, която необходимо трябва да е цел на нашата воля и единствено може да създаде нашето щастие (Въвед. 4ab, § 278. Въвед. 4b).

* * *

ДЕСЕТА ТЕМА: ИЗКУСТВО И ЕСТЕТИКА

Розата е красива без „защо“.

Ронсар

Определянето на „Изкуство“ продължава да е сложна задача, по която има множество различни мнения. Спори се за неговия произход (най-често за произход се сочи играта), за начините, по които хората го възприемат и създават, за това, дали има специфична същност и обща характеристика, валидна за всички видове изкуства. Не по-малко проблемно е отношението му към природното („подражание“ на природата или, обратно, октблъскване от природата към „собствено човешкото“ изобретение, което се влага като смисъл и в думата „изкуствено“). Въпроси поставя и връзката на изкуството с другите сфери на човешката дейност (практика, наука, общуване). Няма окончателно съгласие също по това, кои точно умения – ако се приеме, че изкуството най-общо е умение, способност за правене – могат да се наричат „изкуство“: чуваме за изкуство на убеждаването (политика), изкуство на готвенето, изкуство на медицината, изкуство на възпитанието или спорта – все сфери, далеч от прякото възприемане на една картина или музикално произведение например. Трябва ли днес да говорим за „изящни изкуства“, „приложни изкуства“ и... просто изкуства, без правила? Дори да сме свикнали с метафорите, как да разбираме пределното разширение „изкуство на живота“? Както самите творци, така и философските естетики продължават да се питат защо (и дали?) човекът, като душа и тяло, изпитва необходимост от изкуство, доколко то е свободна дейност (цел в себе си или средство за нещо друго), наистина ли красивото и насладата са неговият център, най-вече – как изкуството може да напредва в един, поне технологично, все по-напредващ свят? Сред грамадата от мнения и теории всеки има една сигурна опора – себе си, собствения си опит, интуиция, знание, вкус. Но „себе си“ също предполага дълго пропътуване с ума и непрестанното общуване на „писаря“ и „художника“ в нас (както се разбира от Платоновия *Филеб*). Пътуването има и втора сигурна опора – философските естетики, които са открили хоризонта на общовалидните въпроси и предлагат посоки.

ЗАДАЧА:

От следващите няколко откъса изберете своето начало, за да развиете кратък отговор по темата: „Що е изкуство?“ Посочете ясно автора, когото избирате за своя изходна точка – и защо тръгвате оттам.

I. ПЛАТОН:

1) „Знаещият има някакво усещане за това, което знае, и доколкото сега ми се струва, знанието е именно това – усещане... Всеки от нас е мярка за съществуващото, така и за несъществуващото, но е безкрайна разликата между един човек и друг тъкмо в това, че за единия нещата изглеждат и са едни, а за другия – други... Казвам, че мъдър е тъкмо този от нас, който може да преобразува нещата, които му изглеждат и са лоши, и да направи да изглеждат и да са добри“ (*Теетет*, 151e; 166d).

2) „Да разделим творческото изкуство: едната част би била да се творят действителни неща, а другата...изкуството да се творят изображения; Нека си припомним, че единият род на изкуството да се творят изображения трябваше да пресъздава в образи, а другият да твори илюзии...“. Сътворяването на илюзии се нарича мнимо подражание и това изкуство е подражателно, а другото, сътворяването на действителни неща според образи, е знание (*Софистът*, 266b).

II. ШЕЛИНГ (1802 г.):

„Философията е немислима без всякакво изкуство и познание за красотата. На истината съответства необходимостта, на доброто – свободата. Следователно нашата дефиниция на красотата, че е сливане на реалното и идеалното в едно, доколкото е изобразена в копие, включва в себе си и това: красотата е неразличеност на свободата и необходимостта, съзерцавани в нещо реално. Ние наричаме например красиво едно изображение, в чийто замисъл природата сякаш е играла с най-голяма свобода и с най-възвишена обмисленост, обаче винаги във формите, в границите на най-строгата закономерност... Следователно изкуството е абсолютен синтез или взаимопроникване на свобода и необходимост. – В идеалния

свят философията се отнася към изкуството така, както в реалния свят разумът се отнася към организма; защото вечните идеи на разума стават обективни в природата като души на органични тела, така философията става непосредствена чрез изкуството“. (*Философия на изкуството*, §17)

III. ЛЕВ ТОЛСТОЙ (1898):

„Доброто, красотата и истината се поставят на една висота и трите понятия се признават за основни и метафизични. В действителност обаче няма нищо подобно..Понятието красота не само не съвпада с доброто, но е по-скоро негова противоположност, тъй като доброто е победа над пристрастията, а красотата е основа на всичките ни пристрастия... Но от какво се определя дали изкуството е добро или лошо по съдържание? Изкуството заедно с речта е едно от средствата за общуване и затова е средство на прогреса... Както се извършва еволюция на знанията, т.е. по-истинните нужни знания изместват грешните и ненужните, така става еволюция на чувствата посредством изкуството...; човек чрез образите общува с всички хора; затова е необходимо хората да са способни да се заразяват от истинското изкуство“. (*Що е изкуство?*)

IV. ХЕМСТЕРХЮИС (1720–1790):

„Красотата е това, което доставя най-голяма наслада, а най-голяма наслада доставя това, което ни дава най-голям брой идеи за най-кратко време. Наслаждението на прекрасното е висше познание – това изкуство дава за най-кратко време най-много възприятия“.

V. ПОЛ ВАЛЕРИ (1937):

„Самото говорене на една „Наука за Красивото“ е трябвало фатално да бъде сринато от разнообразяването на красотите, създадени или приети в света и времетраенето... Но това, че Правилото на Древните бива пренебрегнато и в крайна сметка изчерпано, не означава, че съставлящите го правила се лишават от ценност; означава само, че им е била придавана въображаема ценност: ценността на абсолютните условия, за да се постигне най-желания ефект на едно произведение. Под „най-желан ефект“ разбирам следното: първото впечатление от дадено произведение, началният потрес,

и оценката, която човек си съставя в свободното време, разсъждавайки и изследвайки структурата и формата на произведението, да се противопоставят възможно най-малко и тъкмо обратното, да се съгласуват, като анализът и изследването потвърдят и увеличат удоволствието от първия контакт... Така малко по малко започваме да губим усещането за случайността на нашето действие и се поражда усещане за необходимостта да го повторим“. (*Реч за естетиката*, 1937)

* * *

ЕДИНАДЕСЕТА ТЕМА: ЕСТЕТИЧЕСКИ БЕЗКРАЙНОТО

ЗАДАЧА:

Прочетете внимателно текста и отговорете кратко на следните въпроси:

- 1) Как според автора – и според вас – изкуството се вмества в пресечната точка между двата реда: *реда на практическите и реда на естетическите неща* и защо творецът е „двойно същество“?
- 2) Можем ли от логиката на приведените разсъждения да направим заключението, че *науката Естетика* се стреми към завършеност в определенията за изкуството?
- 3) Всяка незавършеност ли трябва да бъде отнесена към реда на естетическото?

ПОЛ ВАЛЕРИ ЕСТЕТИЧЕСКИ БЕЗКРАЙНОТО¹ (1934)

Повечето от нашите възприятия възбуждат у нас, когато възбуждат нещо, онова, което е необходимо, за да бъдат отстранени или да се опитаме да ги отстраним. Ние ги заличаваме или се опитваме да ги изличим ту чрез съзнателно или несъзнателно действие, ту чрез някакъв вид придобито или непридобито безразличие. По отношение на възприятията у нас има постоянна тенденция да се връщаме колкото се може по-скоро към състоянието, в което сме били, преди те да ни се наложат или представят: струва ми се, че голямото дело на нашия живот е да поставяме отново на *нулата* незнайно какъв индекс за нашата чувствителност и така по най-краткия начин да си осигуряваме *максимум* свобода и да разполагаме с нашия усет.

¹ Превод от френски с малки съкращения: Лидия Денкова.

Тези следствия от нашите видоизменения във възприятията, които се стремят да приключат със самите възприятия, са не по-малко различни. Все пак можем да ги съберем под едно общо име и да кажем: съвкупността от следствията, *насочени към завършеност*, съставлява *реда на практическите неща*.

Но има други следствия от нашите възприятия, които са напълно противоположни: те възбуждат в нас желанието, нуждата, промените в състоянието, които се стремят да запазят или да преоткрият, или да възпроизведат началните възприятия.

Ако човек изпитва глад, той ще направи всичко гладът да изчезне колкото се може по-бързо; но ако храната му доставя удоволствие, удоволствието ще поиска да трае, да се удължи или да възникне отново. Гладът ни притиска да съкратим едно усещане; насладата – да развием от нея друга; и тези две тенденции се оформят съвсем независимо, докато човек скоро се научи да приема по-изтънчено своето хранене и да яде, без да изпитва глад. Казаното за глада лесно може да се отнесе и спрямо нуждата от любов [...]

Зрението, осезанието, обонянието, слухът, движението, говоренето от време на време ни карат да се забавяме в произведените от тях впечатления, карат ни да искаме да ги запазим или да ги подновим.

Съвкупността от тези следствия, *насочени към незавършеност, безкрайност*, които току-що открих, би могла да съставлява *реда на естетическите неща*.

За да оправдаем думата *безкрайно* и да ѝ дадем точен смисъл, е достатъчно да припомним, че в този порядък *удовлетворяването* прави *нуждата* да възникне отново, *отговорът* поражда отново *питането*, *присъствието* поражда отсъствие, а *притежанието* поражда *желание*.

Докато в реда, който нарекох *практически*, постигнатата цел заличава всички сетивни условия на действието (самото траене на действието бива сякаш погълнато или оставя само някакъв абстрактен и слаб спомен). В *естетическия ред* всичко е точно обратното.

В този „всемир на чувствителността“ усещането и неговото постигане са по някакъв начин реципрочни и взаимно се търсят до безкрай, както във „всемира на цветовете“ допълнителните следват и се разменят един срещу друг, тръгвайки от силно впечатление на ретината.

Този вид трептене не престава от само себе си, не се изчерпва и може да прекъсне само заради някакво чуждо обстоятелство, като *умората*, която го унищожавя, премахвайки или забавяйки неговото подновяване.

Умората (например) се съпровожда с намаляване на чувствителността спрямо нещо, което отначало е било желание или наслада: обектът трябва да се смени.

Така промяната от само себе си става желателна: започваме да искаме *разнообразието* като допълващо за трайността на нашето усещане и като лек срещу насищането, което е резултат от изчерпаните крайни ресурси на нашия организъм. Разнообразието се подтиква от една безкрайна, локална или особена тенденция. Следователно ние сме *система на пресичане на функции* – система, в която прекъсванията на всяка частна активност са условие за нейното съществуване.

За да можем да желаем още, трябва да желаем друго нещо; и необходимостта от промяна се въвежда като показател за *желанието да желаем* или за желанието за каквото и да е, стига да предизвиква у нас сила на пожелаването.

Но ако не се случва така, ако средата, в която живеем, не ни предлага бързо обект, достоен за безкрайно развитие, нашата чувствителност изпитва подтик да създава *сама образите* на това, което желае, както жаждата поражда у нас идеите за чудесни свежи напитки...

Тези много прости размишления позволяват да се отдели или да се определи доста ясно областта, произлязла от нашите възприятия, и изцяло изградена от вътрешните отношения и собствените вариации на нашата чувствителност, която област нарекох *ред на естетическите неща*. Но редът на нещата, насочени към завършеност, практическият ред, който отговаря за действието, се комбинира по много начини с естетическия ред. В частност, това, което наричаме „произведение на изкуството“, е резултат от действие, чиято *завършена* цел е да провокира у някого *незавършващи* развития. Оттук можем да заключим, че творецът е *двойно същество*, защото той съставя законите и средствата на света на действието с оглед да въздейства и да предизвика света на сетивния отзвук. Множество опити са били направени двете тенденции да се сведат *само до една*: това всъщност е предметът на Естетиката. Но проблемът не по-малко остава.

ДВАНАДЕСЕТА ТЕМА: ИЗКУСТВО И КРАСОТА

ЗАДАЧА:

Прочетете двете речникови статии „Красота“ и „Изкуство“, поместени в *Речника по естетика* на френския философ Етиен Сурио (1892–1979) и отговорете кратко и обосновано – с поне три аргумента – на следните въпроси:

- 1) В статията „Красота“ авторът отбелязва, че повечето хора с реална естетическа чувствителност единодушно придават качеството красота – и това е обективно състояние, подобно на намагнитената стрелка на компаса, сочеща винаги север. В края на статията „Изкуство“ (т. IX) се говори за теория, отричаща красивото да е централен обект на естетиката. Виждате ли тук противоречие?
- 2) Потърсете и дайте по няколко примера за произведения на изкуството, които според вас най-добре отговарят на изброените значения в статията „Изкуство“. Посочете защо отговарят на един или няколко смисъла едновременно?
- 3) Сравнете смисъл VI от статията „Изкуство“ с текста на Пол Валери „Общо понятие за изкуство“, поместен в тема 15 на MOODLE. Какво е общото и различното в разбирането на понятието качество у двамата автори?
- 4) На кой от изброените смисли и критерии според вас отговаря изкуството в специалността, която изучавате?

КРАСОТА: Красотата е качество на онова, което е красиво. Но когато говорим за красиво, сме увлечени да търсим някаква същност, определение, критерий. Докато красотата, бидейки сетивно качество, може да бъде обект на пряк и дори единодушен опит. Изучаването на красивото много често води до естетически релативизъм, един вид скептицизъм, докато хората придават много по-лесно качеството красота на практика и са като цяло съгласни по това качество.

Несъмнено мнозина нямат никаква чувствителност към красотата на пейзаж, дърво, облак и не им обръщат никакво внимание било заради темперамента си, било заради липсата на естетическо образование. Но другите, притежаващи реална естетическа чувствителност, ще бъдат еднородни в придаването на качеството красота. Нека си позволя тук едно сравнение. Една метална игла от мед и една намагнитена стоманена игла ще бъдат чувствителни към магнитното поле на Земята. Но всички намагнитени игли ще се насочат по сходен начин на север. Същото се отнася за разглежданите тук въпроси. За някои жени никой няма да се сети да каже, че са красиви; други всички ще определят като красиви. Подобно е и с току-що дадените примери с красивото дърво и красивия облак. Може да се отбележи още, че хората с много жива, много деликатна и вероятно малко изкуствено докарана от образованието чувствителност ще установят нюанси между различните видове красота и ще определят като вулгарна и груба дадена красота, на която други ще се възхищават без ограничение. Така всички съждения, претендиращи по ранг да разполагат красотата на хора или предмети, ще бъдат оспорвани. Но тези различия в детайла на оценяването няма да попречат (както в сравнението с компаса) на известно ориентиране в една обща посока. Ако обаче става дума за произведение на изкуството, няма да е същото. Тогава различията ще бъдат много по-силни заради наличието на твърде специализирана от образованието естетическа чувствителност. Но да кажем отново, че съжденията, които се отнасят до една красива личност, красив кон, красива кола или красив пейзаж, като цяло ще съвпадат.

Това съвпадане ще се отбележи въз основа на сходните субективни психологически феномени, засягащи оценяването на красотата.

Първичното и несъмнено фундаментално чувство е възхищението. То се отбелязва чрез физиономични и напълно обективни факти: разширяване на очите, удължаване на съзерцанието и дори известно задържане на активните реакции, забавяне на дишането и т.н. Лесно се забелязва, че някои от тези реакции са същите като реакциите при учудване. А етимологично възхищение и учудване съвпадат и при някои автори като Декарт двете думи са синоними. Действително в усвояването на красотата сякаш има известно учудване пред невероятния вид на едно толкова съвършено постижение. Намесата на понятието постижение в красотата със сигурност съдържа своеобразна и бездоказателствена хипотеза, която разглежда дадено същество или природен обект като следствие на повече или по-малко случайна творческа активност. В това отношение съвършената красота е

рядка и невероятна, толкова много са факторите за провал в процеса, от който произтичат даденостите, определяни като красиви.

В естетическата традиция (чийто ясен източник е Платон) реакциите пред красотата се свързват с идеята за любовта. Това заслужава да се анализира по-добре. Случва се реакцията пред красотата да има отблъскващ характер: например пред красотата на някого от същия пол като наблюдателя. Ревността, най-малкото чувството за конкуренция, очевидно са в основата на тези реакции. Някой път се намесва просто чувството за различие: в големите човешки групи често се наблюдава тенденция за неприязън към онзи, който е твърде различен от обикновените членове на групата. Едно доста по-слабо и не толкова агресивно чувство, макар да има някакво родство с току-що казаното, е често отбелязваната реакция на сконфузване пред красивото. Заради самия факт, че е изключителен и бележи известно превъзходство, красивият обект може силно да сконфузи и дори малко да изплаши. Възлюбеният от *Песен на песните* казва, че красотата на любимата му е внушителна като войска, строена за битка. Поетите често са изразявали чувства от този вид... Ето защо в реакциите спрямо красотата се различава нещо от реакциите на религиозното чувство, едновременно възхищение, учудване, вцепенение и ужас, което гърците наричали *thambos*. Знае се, че повечето от големите религиозни светилища на гърците са разположени в много красиви местности. Изглежда, че това не е случайно и че пред толкова красиви местности, като например в Делфи, гърците са изпитвали усещането за избрано място, което специално свидетелства за присъствието на боговете. Това гръцко чувство на почит към красотата, разглеждано по някакъв начин като освещаване на едно изключително същество, се доближава до чувството, изразено в Трета песен на *Илиада* от троянските старци, когато съзират красотата на Елена, „подобна на безсмъртните богини“ – и затова няма защо да се роптае, ако за такава жена гърци и троянци гърпят най-ужасяващи бедствия.

Все пак, ако факторът *thambos* е твърде изразителен и стига чак до потръпването и бурната емоция, бихме се отклонили, колкото и малко да е, от това, което обичайно се нарича красота, и бихме стигнали до друга естетическа категория, каквато е възвишеното. Съгласни сме, че впечатлението от красотата се разпознава в спокойната хармония, способна да ни изпълни без крайности и потрес. Стендал, който определя красотата като обещание за щастие, често използва епитета на възвишеното, за да опише гледките в Италия (например езерото Комо), на които се придава по-скоро характера на красивото. По този начин той несъмнено е искал да

посочи как в своята крайност красотата може да разтърсва. Дал е много пълно описание на това, припомняйки в книгата си Henri Brûlard силната си емоция, когато за пръв път вижда Женевското езеро от височините на Жюрә.

От друга страна, красивото се различава от хубавото със запазването на качеството хубост (някога се е казвало „красно“) за онова, което не е толкова величествено и хармонично, колкото красотата, но за сметка на това притежава по-наситен и по-изявен чар.

Има, разбира се, много други проблеми по отношение на идеята за красотата. По-специално, някои употребяват тази дума, за да означат същинската естетическа категория, като всички останали, изглежда, само разнообразяват понятието за красота. Други обаче смятат красотата за специализирана категория, която се противопоставя, както видяхме, на категориите възвишено, хубаво, драматично, патетично и така нататък.

ИЗКУСТВО:

Дума в мъжки род (след като се е колебала между етимологичния женски род и мъжки род думата се е фиксирала в мъжки род през XVII век): произлиза от латинското *ars* и възприема повечето от неговите значения, като се смята, че *ars* отговаря на гръцкото *tékhnē*, наследявайки също неговите различни смисли във философската рефлексия. Като цяло, изкуството е употребата на известни качества на мисълта или на ръчното умение в реализацията на дадена творба; но около това обхватно допускане терминът изкуство възприема различни нюанси, твърде разнообразни и понякога дори противоположни; така че в думата изкуство трябва да се различават множество различни смисли.

1. Произвеждаща активност на човека в противоположност на създаденото от природата.

Изкуството, взето в единствено число и абсолютно, е работата на човека да създава неща, които иначе не биха съществували от простата игра на природните сили. В този смисъл в един изработен предмет се различават изкуството и материалът, тоест суровият материал и онова, което човекът е съумял да направи от него.

В думата изкуство, взето самостоятелно, тази употреба започва да остарява, но все още съществува живо в някои изрази; например един мост

или железопътен тунел се наричат дело на изкуството. Прилагателното изкуствен идва от този смисъл на думата изкуство.

В този смисъл самото понятие за изкуство подразбира една вътрешна философия, приемаща известно разцепление между човека и природата; и не винаги е лесно да се фиксират границите на изкуството, когато съществата, които не са хора, притежават изработваща активност, аналогична на човешката. Ако една къща е произведение на изкуството, гнездото на птицата какво е – произведение на изкуството или на природата? Най-общо се приема, че има произведение на изкуството, когато авторът мисли това произведение в противоположност на всичко, създадено от слепи сили. Но ако се допусне, че самата природа е дело на интелигентност (независимо дали лична или безлична като изкусния огън на Хераклит или стоиците), границата между природа и изкуство се заличава отново. Следователно границите на прилагане на понятието изкуство варират според философските мнения.

Взетото в този първи смисъл изкуство не е обезателно естетически термин; все пак естетиката се интересува от него, доколкото засяга един от проблемите ѝ: отношенията между природната красота и красотата на произведенията на изкуството. Но в интерес на истината естетическата рефлексия по този въпрос не взема проблема като цяло в най-чист вид: оценностояването на природните красоти за сметка на красотите на изкуството примесва често към естетическите съображения такива от морално естество; обратната теза (при Бодлер например) заразява малко този смисъл I на думата изкуство със смисъл IV, изложен по-нататък.

II. Специализирана техника

Този смисъл е само стесняване на предходния и показва в множеството на различните реализации онова, което смисъл I вижда в една обща същност. Тук вече не става дума за изкуство, а за дадено изкуство и ред изкуства. Изкуството е особена изработваща активност, имаща собствени методи; различава се от другите човешки дейности чрез обединяването на три белега: 1) употреба на установени методи за разлика от това, което се върши по вдъхновение и без ясни методи; 2) необходимост от известни познания за разлика от простата изпълнителска работа; 3) реализация на конкретни, най-често материални произведения.

И този смисъл на термина изкуство е остарял; днес се казва техническа сръчност в смисъла, който думите са приели през XIX и XX век. В

днешно време някои дори игнорират достатъчно този смисъл на думата изкуство, за да могат, четейки текстове от по-старите векове, да изведат противоречащи нему смисли; ако например един автор говори за владетел – покровител на изкуствата, подобни читатели си представят, че владетелят е окуражавал живописата или скулптурата, докато той може би се е интересувал само от развитието на металургията, текстилната индустрия, изработката на стъкло или хартия.

Но тук също старото възприемане на изкуството е надживяло в някои изрази. Изразът „средства на изкуството“, за да се каже „технически средства“, започва да остарява; но все още се казва Училище за Изкуства и Занаяти.

Терминът изкуство в този смисъл II предполага идеята за практическа дейност, изискваща известни познания; той се противопоставя на науката, която в случая е чисто съзерцателно познание. Но терминът изкуство може също да означава дори чисто спекулативното знание и да става синоним на наука с нов и понякога противоположен смисъл на смисъл II, когато под изкуства се разбират свободните изкуства (а техниката взема името механични изкуства).

III. *Познание, интелектуална дисциплина*

Понятието за свободните изкуства е въведено може би от Исократ, но със сигурност е засвидетелствано при Цицерон (*artes liberales* в диалога *De inventione*, I, 35); то се систематизира малко по малко и Марциан Капела, картагенски оратор от началото на V век, затвърждава в Сватбата на Меркурий и Филологията списъка на седемте свободни изкуства, така както ще се приема от цялото Средновековие: граматика, реторика, диалектика, аритметика, геометрия, музика, астрономия. Под влияние на Боеций към края на V век последните четири се групират под общото название *quadrivium*; по-късно думата става *quadrivium* по аналогия с термина *trivium*, с който се означават първите три изкуства от началото на IX век. Първият цикъл на обучение, *trivium*, включвал литературни занимания, а вторият, *quadrivium*, научни занимания; музиката се вместила само като теоретична наука, свързана с математиката. Титлата „магистър по изкуствата“ е санкционирала тези знания, давайки университетската степен, позволяваща да бъдат преподавани.

В този смисъл естетиката пряко се интересува от изкуството, по-неже това, което днес наричаме литературна естетика, е било едно от

изкуствата, изкуството на реториката. Литературното обучение, което се извършвало чрез систематично практикувано обяснение на текста, довело до разсъждаване върху литературния факт сам по себе си и най-вече върху естетическата стойност на стила; на свой ред това осъзнаване и размисъл повлияли върху литературното творчество; и т.нар. *poetriae* от XII и XIII век на Матийо от Вандом, Жофроа от Венсоф, Жан от Гарланд и др. са вече естетически трактати.

IV. Изящни изкуства

Ренесансът и класическата епоха бележат промяна в смисъла на термина изкуство; списъкът на свободните изкуства става „красноречие, поезия, музика, живопис, скулптура, архитектура и гравюра“; междувременно, през XVII и XVIII век започнал да се употребява изразът изящни изкуства наред със свободни изкуства и малко по малко го изместил. През 1793 г. академичното Училище, основано от Мазарини, взема името Училище за Изящни изкуства; Академията за скулптура и живопис, също основана от Мазарини, и Академията по архитектура, основана от Колбер, били преустроени при основаването на Института за Изящни изкуства през 1795 (с добавяне на музиката) и после под името Академия за изящни изкуства през 1816 година. Отъждествяването на изящните изкуства със свободните изкуства продължава чак до Речника на изящните изкуства, публикуван от Millin през 1806; но изразът свободни изкуства излиза от употреба през XIX век и вече се казва само изкуства или изящни изкуства; а като цяло в текущия език на XX век се казва съвсем кратко „изкуства“.

В този случай изкуството е дейността по сътворяване на произведения, чието съществуване е оправдано чрез техните естетически качества. Това определение на изкуството въз основа на неговата целенасоченост го отличава от науката според Техническия и критичен речник на философията на Лаланд, доколкото изкуството има „естетическа цел“, а науката има „логическа цел“; по този начин изкуството може да бъде отлучено и от техниката, която има практическа цел; но точните граници на изкуството трудно могат да бъдат прокарани в случаите, когато в произведенията са събрани множество цели.

Смятало се е, че названието изкуство трябва да се запази само за произведенията, нямащи никаква практическа полза, защото тази незаинтересованост им осигурява най-високото място. Ползността на

използваемите обекти ги отправяла в по-нисък ранг, стига само да е запазена евентуалната им красота; така по-малки изкуства били наречени керамиката, изкуството на стъклото, бижутерството, железарското изкуство, дърводелството, бродерията и т.н. Краят на XIX век и целият XX век реагират срещу тази ситуация и изразът по-малки изкуства отстъпва на изрази като декоративни изкуства и приложни изкуства. Отбелязва се дори, че полезното и красивото могат да бъдат не само съвместими, но могат да се подкрепят, ако красотата на една форма се дължи на съвършеното приспособяване на тази форма към употребата, за която е направен обектът; за пореден път теорията за рационалната красота и теорията за функционалната красота размиват границите на изкуството.

Следователно, независимо дали имат една или множество цели в произведенията си, всички естетически насочени творчески дейности са изкуства. Тогава има твърде много изкуства и нищо не пречи да се измислят нови. Затова отдавна се полагат усилия многото изкуства да бъдат разпределени по следните критерии:

1) Сетивата и сетивните окачествености (qualia)

След като произведението на изкуството се възприема посредством сетивата, изкуствата твърде естествено са били разпределени според сетивата, към които се отнасят, и този древен принцип на класификация е много разпространен. Но трябва да се отбележи, че сетивата са сложни и могат да дават разнородни впечатления за едно и също сетиво. Зрението например дава впечатления за цвят и такива за светло и едно изкуство на черното и бялото, каквото е гравюрата, може да предизвиква едните, но не и другите. Слухът различава звуците по тяхната височина, интензивност, тембър. Една по-фина класификация ще се основава по-скоро на това, което Е. Сурио в Съответствието на изкуствата нарича сетивни qualia, отколкото на сетивата. Но трябва да се отбележи също, че изкуствата са насочени към множество редове от сетивни qualia; например представянето на опера задейства едновременно музикални звуци, артикулирани звуци, цветове и обеми; обръща се към слуха и зрението. Изкуството на говоренето е двойствено, защото може да достигне до съзерцаващия го чрез слуха или чрез зрението, или чрез двете. Следователно изкуствата могат да се класифицират според всички комбинации на сетивните qualia: а ако някои комбинации още не са били използвани, нищо не ни дава право да смятаме, че бъдещите артисти няма да открият начин да ги употребя-

ват. Все пак не бива да се смесва усещането с внушаването на мисловен образ, който е определен от сетивното възприемане.

2) Пространствено-времевите измерения

Различаването на изкуствата според времето и според пространството е не по-малко класическо от различаването им според сетивата. През XVIII век Лесинг го използва, за да отдели Пластиката от Поезията. Въпреки това разделението според времето и пространството не може да съвпадне с разделението според сетивата и на изкуствата на зрението, които са пространствени, да се противопоставят изкуствата на слуха, които са времеви; тази изпробвана класификация се е сблъскала с факта, че някои изкуства показват на зрението движения, които следователно имат времево измерение (театърът и танцът още от Античността; още повече киното и анимацията в днешното време). Нещо повече: изкуствата, използващи времето и пространството, не си служат с тях по един и същ начин. Някои пластични изкуства представят като произведения повърхности, други представят обеми; монодичната музика използва последованието, но полифоничната добавя симултанността. Следователно изкуствата могат да се разпределят според броя и естеството на пространствено-времевите измерения на техните произведения. Така, рисунката и живописата използват две измерения на пространството в произведения, чиито точки съществуват едновременно във времето. Мелодията използва единствено измерението на последователността; симфонията, добавяща хармония към мелодията, разполага и с последователност, и с едновременност; анимираната рисунка добавя към измеренията на рисунката последователност във времето. Лиричният театър владее репрезентацията в три пространствени измерения плюс последователност и симултанност във времето.

3) Степента на репрезентация

Някои форми на изкуството, като изкуството на арабеската или чистата музика, представят на съзерцаващия произведения, чиито дадености са организирани единствено според естетическите форми и не означават нищо друго освен самите себе си. Други изкуства добавят интерпретация на тези дадености, предназначени да означават нещо (например поема, написана на съществуващ език, не е само красив сбор от артикулирани звуци, но фразите ѝ имат смисъл; един портрет не е само красиво съчетание на цветове, но така също представя някого). В тези репрезентативни изкуства от втора степен може да се различи още случаят, когато представеното нещо не е материален обект, а е идея, емоционално впечатление и т.н. Такъв е

примерно случаят на абстрактното изкуство, което е репрезентативно, но не е фигуративно; и случаят, когато репрезентативното изкуство е в същото време фигуративно, тоест представя на съзерцаващия привидността, под която конкретните обекти се показват във възприятието (такава е пейзажната живопис, подражателната музика и др.).

Това са основните критерии, според които обичайно се установяват разликите между отделните изкуства. Те могат да се комбинират помежду си и всяко изкуство може да се определя съобразно ситуацията, в която се отнася към всички тези критерии. Напълно е възможно да си представим и други принципи на класификация: например разликата между изкуствата, където артистът използва като материя собственото си тяло и сам е своето произведение (песен, танц), и изкуства, където произведението е външно за артиста (живопис, скулптура), или други още, като изкуствата, практикувани самостоятелно или пред публика (Ален. *Система на изящните изкуства*). Тези принципи обаче по-рядко се използват от специалистите по естетика.

V. Пластични изкуства

Макар да съществуват множество изкуства в смисъл IV на термина, понякога се взима терминът изкуство без определение, за да се означат само пластичните изкуства, тоест изкуствата, представящи на погледа произведения с две или три пространствени измерения без времево измерение на последователност (живопис, скулптура, архитектура, рисунка и понякога декоративните приложни изкуства). Така, когато се говори за История на изкуството, за названието на дадена дисциплина или заглавие на поризведение, обичайно се подразбира историята на пластичните изкуства и тогава не става дума нито за история на музиката, нито за литературна история, нито за история на танца.

В определени случаи под изкуство се разбират пластичните изкуства и драматичната музика и дори киното и тогава се различават литературни изкуства и изкуства, свързани с науките. Случва се някои хора да се противопоставят на идеята литературата да бъде поместена сред изкуствата (най-често поради предразсъдъци [...])

Ако по такъв начин терминът изкуство се взима в тесен смисъл от някои членове на широката публика и някои историци, специалистите по естетика отдавна и категорично включват литературните изкуства сред

останалите изкуства и не виждат в името на какво да бъдат изключвани. За специалиста по естетика ограничението в смисъла на термина изкуство е неоправдано, а този ограничен, но често широко употребяван в обикновения език смисъл не е естетически смисъл.

В петте изложени тук смисъла терминът изкуство означава творческа активност, определена от своя обект. Но съществува друга редица от смисли, която специално уточнява смисъл I, вече не посредством областта, в която се упражнява човешката дейност, а посредством качеството, което тази дейност влага в независимо коя област.

VI. Умела употреба на средства, въз основа на които се получава стойностен резултат

Изкуството в случая е умение, дължащо се или на работа, или на природни дарби – благодарение на това умение човек постига съвършенство в търсения резултат. Подобна сполучлива сръчност може да квалифицира като изкуство която и да е активност; успешно завършеното произведение се нарича произведение на изкуството и онзи, който го е направил, бива смятан за артист единствено за да се отбележи високото качество на добре свършената работа. Този смисъл е древен, защото вече е съществувал като едно от значенията на латинското *ars* и гръцкото *techné*, но бива усилен в модерната епоха под влияние на смисъл IV, тоест на изкуството в смисъла на изящни изкуства: подразбира се, че успехът придава на произведението естетически качества и че съвършенството в начина на реализация е красота.

Този талант може да бъде природен или придобит, а от това следват две нови и доста противоположни разбирания за изкуство.

VII. Съвкупност от предписания, осигуряващи качествена реализация

Този смисъл е доста близък до смисъл II, доколкото също съдържа идеята за техническите правила, както е близък до смисъл VI с идеята за добрата процедура, по която нещо се извършва и която осигурява значимия резултат. Но от смисъл II се различава по това, че няма задължително изработване на конкретен предмет.

Например в дадения смисъл VII логиката е изкуство на мисленето: става дума за набор от предписания, позволяващи не само да се мисли, но да се мисли точно и добре.

В този смисъл се нарича изкуство и дидактичният трактат, съдържащ предписания; такива са всички трактати *За поетичното изкуство*.

VIII. Умение, несводимо до правила и рецепти

Този смисъл е противоположен на предходния. Изкуството тук не е изключителното прилагане на правилата, а, напротив, то е естествената деликатност на умението, надхвърлящо познанията и усвоените похвати. Наричат също изкуство дисциплините, изискващи подобни дарби, чиито произведения са твърде индивидуализирани и изискват от техните автори много нюансирани оценностявания, нагодени към специфичната ситуация, за да не могат да бъдат сведени до общи формули. В този смисъл понякога се казва, че медицината е колкото изкуство, толкова и наука, че кулинарията е колкото изкуство, толкова и техника. Двата противоположни смисъла VII и VIII могат да се срещнат едновременно в самата реализация. И дори някои смятат, че произведението достига най-високото си естетическо качество, когато артистът прилага правилата с такова майсторство, че техническата умелост става невидима.

IX. *Изразът Наука за изкуството* (на немски *Kunstwissenschaft*) или обща наука за изкуството (*allgemeine Kunstwissenschaft*) е бил използван от някои специалисти по естетика, например Max Dessoir, за да се означа дадено теоретично схващане за естетиката. В това схващане естетиката не се определя като „наука за красивото“, тъй като се смята, че красивото е много слабо обективна и позитивна даденост, за да може науката да бъде ползотворно определена чрез обекта си; обратно, изкуството би съставлявало конкретен факт, способен да служи като научен обект. Все пак, някои съвременници поддържат разликата между общата наука за изкуството и естетиката, тъй като изучаването на емоциите, чувствата и ценностите, които обичайно се наричат естетически, за тях е от съществена важност. Последната ориентация като цяло върви заедно с желанието да запази значението си при изучаването на зрителя – понякога привилегировано дори за сметка на изучаването на твореца. Както и да стоят нещата, когато естетиката се определя като наука за изкуството, става ясно, че изкуството

трябва да се определи по различен начин – различно от насочеността си към красивото или към някоя естетическа ценност. Такъв опит прави Лев Толстой в своето произведение *Що е изкуство?*, определяйки изкуството като дейност, предназначена да предизвиква заразителност на чувствата. Със същото намерение са били предложени и други определения на изкуството. Едно от тях, което най-малко дава повод за спекулативни дискусии, гласи: „Изкуството е дейност, насочена към създаването на неща, които са в състояние да оказват благотворно въздействие върху хората дори само с външния си вид“.

* * *

ТРИНАДЕСЕТА ТЕМА: НЕОБХОДИМОСТ ЗА ТВОРЧЕСТВО – ПЪТЯТ НА ЛЮБОВТА

ЗАДАЧА:

Прочетете дадените по-долу откъси от известната реч на Диотима в диалога на Платон *Пирът*¹ и напишете кратък коментар, включвайки разсъждения по следните въпроси: 1) Продължава ли днес любовта към красивото да се възприема като необходимост, а изкуството – творчеството в широкия смисъл – като създаване и раждане в красотата, което „прави“ човека да съществува – като творец, майстор, изобретател? 2) Има ли за съвременните изкуства „правилен път на любовта“, за какъвто говори Платон, при положение, че доброто и красивото, красотата и истината, животът и безсмъртието не са абсолютно необходим подтик, не са взаимно обвързани и нямат повисоко значение от други определяеми като моментно удовлетворение, привидност, полза, съответствие на времето, изразителност, психологически ефект, игра и т.н. 3) Какви нови въпроси може да предизвика речта на Диотима? Опитайте се в заключението да привлечете следното твърдение на известния немски философ Карл Ясперс: „Философия означава да бъдеш на път. Нейните въпроси са по-важни от отговорите ѝ, а всеки отговор се превръща в нов въпрос. Но това битие-на-път съдбата на човека във времето крие в себе си възможността за дълбоко удовлетворение, разбира се, във висши мигове на пълнота“. (*Въведение във философията*, София, 1994, с. 8.)

Анализът на Ханс-Георг Гадамер, даден след откъсите от *Пирът*, подпомага разбирането и тълкуването на платоническата естетика чрез привличането на още един Платонов диалог, посветен на любовта – *Федър*.

¹ Желателно е да бъде прочетен предварително целият диалог. Дадените тук откъси са в превод на Георги Михайлов и се цитират по изданието: Платон. *Диалози*. Т. 2. София, 1982.

Платон (429-347 пр.н.е.). Пирът:

(200b) „Това именно внимавай – каза Сократ – и го запомни. Сега ми отговори дали Ерос, за което е любов, го желае или не?

– Естествено – отговори Агатон.

– Дали, като притежава това, което обича и желае, той го обича и желае, или като не го притежава?

– По всяка вероятност, като не го притежава – отговори Агатон.

– Внимателно прецени – каза Сократ – вместо до вероятност дали не се касае до *необходимост* именно да се желае това, което липсва, и да не се желае, ако не съществува липса. Аз решително смятам, че се касае до *необходимост*“.

(204b) **Диотима:** „Понеже знанието е измежду най-красивите неща, а Ерос е любов към красивото, така че *по необходимост* той се стреми към знание и като така той е по средата между знаещ и незнаещ... (205b–209b) „Ти знаеш, че творчеството, *poiēsis*, е много широко понятие. Всяка причина едно нещо да премине *от несъществуване в съществуване* е творчество, така че дейностите при всички тези занаяти са творчество и майсторите им всички са творци, *poietai*... Но все пак ти знаеш, че те не се наричат „поети“, *poietai*, но имат други названия. Ние отделяме от цялото това творчество – от цялата тази „поезия“ – една част, именно свързаната с музиката и размерите, и я наричаме с името на цялото: само тази част се нарича „поезия“, *poiēsis*, и само тези, които работят в тази част на творчеството, се наричат „поети“, *poietai*... Така стоят нещата и с любовта... Някои твърдят, че тези, които търсели своята половина, те обичат. Аз пък твърдя, че любовта *не е* насочена нито към половината, нито към цялото, освен ако се случи, друже мой, то да бъде нещо добро... Накратко казано, любовта е насочена към това да притежаваме доброто вечно... Щом като любовта се състои винаги в това, то при какъв начин на живот и в *какъв вид дейност* би могло да се нарече любов усърдието и напъгането на тези, които преследват тази цел? В какво се изразява тази дейност?... Добре, аз ще ти кажа. Тази дейност се изразява в *раждане на красота* и в телесно, и в духовно отношение... Така че, Сократе, целта на любовта не е красивото, както ти мислиш – а *създаването и раждането в красота*... А защо именно раждането? Понеже вечното съществуване и безсмъртието за смъртния е раждането. От това, което вече установихме, щом като любовта е стремеж завинаги да се притежава доброто, то по *необходимост* следва, че заедно с доброто тя е стремеж към безсмъртие.

[...] (209b) „Тези, които носят плодовитостта в тялото си, се обръщат повече към жените и по този начин те осъществяват любовта, като чрез създаване на деца „си спечелват во веки веков“, както мислят, безсмъртие, спомен и щастие. А пък тези, които носят плодовитостта в душата си – да, има и такива, – които оплождат в душата, и то много повече, отколкото в тялото, това, което ѝ е присъщо и да го зачене, и да го роди. А какво ѝ е присъщо? – Мисъл и останалите добродетели. Между тези хора са без съмнение и всички *поети*, които са творци, а между занаятчиите тези, които наричат изобретатели.“

Ханс-Георг Гадамер (1900–2002). *Актуалността на красивото:*

Къде красивото ни среща по този начин, та да се осъществи същността му? За да обрисуваме целия действителен хоризонт на проблема за красивото и – да се надяваме – на онова, което е „изкуство“, още в началото трябва да припомним, че за гърците мястото, където всъщност се разиграва цялата видимост на красивото, е космосът, небесният ред. Това е един определено питагорейски елемент в гръцката идея за красиво. В постоянния ред на небето ние имаме най-величавата видимост за реда, каквато изобщо може да съществува. Периодичната смяна на годишните времена, месеците, редуванията на деня и нощта представляват опорните константи на опита ни за ред в нашия живот изобщо – и то тъкмо в противоположност на двусмислието и променливостта на собствените ни човешки дела и помисли.

Ориентирано така – най-вече в мисловността на Платон, понятието на красивото придобива функция, хвърляща светъл лъч върху проблематиката ни. В диалога си *Федър* посредством един величав мит Платон описва назначението на човека, неговата ограниченост по отношение на божественото и изпадналостта му в земните тегоби на телесното ни, страстно съществуване. Платон описва великото възшествие на душите, в което се отразява въздигането на небесните светили от смрачаване към ясна нощ. Това е пътуване към небесната твърд – с онази колесница, която се води от олимпийските богове. Човешките души също карат колата си – с един-единствен впряг – и следват боговете, които минават по този път всекидневно. А там, на небесния връх, пред погледа се разкрива истинският свят. Това, което може да се види там, не е вече променящата се безредица на така наречения ни земен опит със света, а са истинските константи и трайните конфигурации на битието. И докато боговете при тази си среща с истинския свят изцяло се отдават на съзерцанието му, човешките души,

бидейки един разюздан душевен впряг, изпадат в безразборна почуда. Тъй като страстите в човешката душа объркват погледа, то душите могат само бегло за миг да погледнат вечната подредба на битието. После те отново падат на земята и биват разделени от истината, запазвайки за нея единствено и изцяло несигурен спомен. Тук идва поука или това, което всъщност трябваше да разкажа. За обвързаната с тежестите на земното душа, която – така да се каже – е загубила крилете си дотам, че да не може повече да се въздига към висините на истината, все пак остава един опит, при наличието на който пак започват да ѝ израстват криле и тя отново тръгва да се възвисява. Това е опитът на любовта и красивото, *опитът на любовта към красивото*. В чудни, почти барокови образи Платон мисли това преживяване на събуждащата се любов в единение с духовното удържане на красивото и на истинния свят. Благодарение на красивото се постига постоянното припомняне на истинския свят. Това е пътят на философията. Затова Платон определя красивото като най-изпъкващото и привличащото, или с други думи – видимост на идеалното. Следователно това, което просветва сред всички неща по този начин и има в себе си съответната светлина на истината и подредбата, е онова, което всички ние възприемаме като красиво в природата и изкуството и което ни принуждава да признаем, че „то е истинното“.

От тази история като най-важен извод можем да извлечем положението, че същността на красивото не се състои единствено в противопоставеността му спрямо действителността, а в това, че колкото и безнадеждно да я преживяваме, колкото и да е смесица от несъвършенства, злини, безредия, едностранчивости, обезкуражаваща безпътица, все пак истинното не лежи в недостижими далечини, а ни посреща в самата тази действителност. Това всъщност е *онтологичната функция* на красивото – да затвори пропастта между идеалното и реалното. Така допълващата разбирането на изкуството представа, че в своите изящества то има работа с красивото, ни дава втория същностен знак за осмислянето на самото изкуство.

* * *

ЧЕТИРИНАДЕСЕТА ТЕМА: ИСТИНА, АКТУАЛНОСТ, ЦЕННОСТИ

ЗАДАЧА:

Прочетете и сравнете внимателно дадения по-долу кратък текст на Албер Камю „Изгнанието на Елена“ и откъсите от известната студия на Мартин Хайдегер „Началото на художествената творба“. Отбележете, че в търсенето на изводи и двамата философи привличат гръцката мисъл и култура, цитират Хераклит. Подчертайте в двата текста с права линия твърденията, които при пръв прочит ви се струват противоположни спрямо понятията „истина“ и „красота“, а с вълнообразна линия – сходните мисли. Напишете кратко есе на тема: „Истината за ценността на красотата днес“.

Албер Камю (1913–1960).

Изгнанието на Елена

Средиземноморието има своя слънчева трагичност, която не е трагичността на мъглите. Някои вечери, в подножието на планините нощта пада върху съвършената извивка на малък залив и тогава из смълчаните води на морето се надига тревожна пълнота. На тези места може да се разбере, че ако гърците са се докосвали до отчаянието, винаги е било през красотата и това, с което тя натежава. В това позлатено нещастие трагедията достига своя връх. Нашето време, обратно, подхрани своето отчаяние в грозотата и гърчовите. Ето защо Европа би била неблагоприятна, ако мъката изобщо може да е такава.

Ние сме прокудили Елена, гърците са грабвали оръжията за нея. Първа разлика, но идеща отдалеч. Гръцката мисъл винаги се е крепяла върху идеята за граница. Нищо не е тласнала до крайна степен, нито свещеното, нито разума, понеже нищо не е отрекла – нито свещеното, нито разума. Отредила е място на всичко, уравновесявайки сянката чрез светлината. Обратно, нашата Европа, която се е втурнала да завладее

всичкото без остатък, е дъщеря на прекомерността. Тя отрича красотата, както отрича всичко, което не превъзнася. Въпреки че го прави различно, превъзнася едно единствено нещо и то е бъдещото царство на разума. В лудостта си оттегля вечните граници и на мига тъмните Еринии се нахвърлят върху нея и я разкъсват. Немезида, богинята на мярата, не на отмъщението, бди. Наказва безмилостно всички, които прекрочват границата.

Гърците, които в продължение на векове са се питали какво е справедливо, не биха могли да разберат нашата идея за справедливост. За тях редното е предполагало граница, докато целият наш континент се гърчи в търсенето на тотална справедливост. В зората на гръцката мисъл Хераклит вече си е представял справедливостта, която поставя предели на самия физически свят. „Слънцето не би престъпило границите на пътя си, ако ли не богините-отмъстителки, помощници на Справедливостта, ще го разкрият.“¹ Ние, които изкарахме от орбитите им Вселената и духа, се смеем на тази заплаха. Запалваме в едно размътено от опиянение небе слънцата, които поискаме. Но пределите съществуват и ние го знаем. В най-крайните си безумия мечтаем за равновесие, което сме оставили зад нас, наивно вярвайки, че отново ще го намерим в края на нашите заблуди. Детинско сомнение, което потвърждава, че народите-деца, наследници на лудостите ни, днес управляват нашата история.

Един фрагмент, приписван пак на Хераклит, гласи просто: „Сомнение, упадък на напредъка.“² А векове след философа от Ефес, пред опасността да бъде осъден на смърт Сократ не признава за себе си никакво друго превъзходство, освен следното: не вярва, че знае онова, в което е невеж. Най-образцовият живот и мислене от тези времена завършват с гордото признаване на незнанието. Забравяйки това, ние сме

¹ Фрагмент 94 по Diels-Kranz. Тук българския превод се дава по: Илия Панчовски. *Хераклитови фрагменти*. София: ЛИК, 2000, с. 13. – Б.пр., Л.Д.

² Фрагмент 46 по Diels-Kranz. Преводът в цитираното издание Хераклитови фрагменти е: „Казвал, че суеверието е свещено безумие и че очите лъжат“ (с. 9). Твърдението е известно от Диоген Лаерций, *Животът на философите* (IX,7) и в българския превод гласи: „Твърдял, че сомнението е епилепсия, а зрението е лъжа“ (вж. Диоген Лаерций. *Животът на философите*. Превод Тодор Томов. София: Народна култура, 1985, с. 235). В случая „сомнение“ (óiesin) е по-правилният превод, защото посочва отсъствието на граница в самото познание. Срв. с фрагмент 107: „Очите и ушите са лоши свидетели за хората, които имат варварски души“. Камю привежда фрагмента свободно. – Л.Д.

забравили нашето мъжество. Предпочели сме мощта, която маймунски подражава на величието, най-напред Александър и после римските завоеватели – на тях ни учат да се възхищаваме нашите автори на учебници заради своята с нищо несравнима душевна низост. На свой ред ние завоювахме, преместихме границите, овладяхме небето и земята. Разумът ни отвори празнота. Останали накрая сами, завършваме владението си с пустиня. Какво въображение бихме имали следователно за това висше равновесие, където природата уравновесява историята, красотата, доброто и внася музиката на числата чак до кървавата трагедия? Ние обръщаме гръб на природата, срамуваме се от красотата. От мизерните ни трагедии се носи мирис на кабинет, а леещата се от тях кръв има цвета на гъсто мастило.

Ето защо е неподобаващо днес да се обявяваме за деца на Гърция. Или тогава сме деца-отстъпници. Като поставяме историята на Божия престол, ние вървим към теокрацията също като онези, които гърците наричали варвари и срещу които се били до смърт във водите на Саламин. Ако някой иска да схване добре разликата, сред всички наши философи трябва да се обърне към онзи, който е истинският съперник на Платон. „Само съвременният град, без колебание пише Хегел, предлага на духа мястото, където той може да се самоосъзнае“. Така ние живеем времето на големите градове. Напълно съзнателно от света е било отсечено това, което прави неговата постоянност: природата, морето, хълмът, вечерното размишление. Вече има съзнание само по улиците, защото има история само по улиците, така е постановено. И вследствие на това нашите най-показателни произведения се нареждат от същата страна. След Достоевски напразно търсим пейзажите в голямата европейска литература. Историята не обяснява нито природния всемир, който е бил преди нея, нито красотата, която е над нея. Така че тя е избрала да ги пренебрегне. У Платон се съдържа всичко, извънразумното, разума и мита, докато у нашите философи има само извънразумно или само разум, защото са си затворили очите за останалото. Къртицата размишлява.

Християнството първо замества съзерцанието на света с трагедията на душата. Все пак се позовава на една духовна природа и чрез нея поддържа известна установеност. След смъртта на Бога не остава нищо друго освен историята и мощта. От дълго време всички усилия на нашите философи целят единствено да заменят понятието за човешка природа с понятието за положението на човека и старата хармония с безразборния

набег на случайността или неумолимия ход на разума. На волята гърците са придавали ограниченията на разума, докато ние, за да довършим порива на волята, я поставихме в центъра на разума, станал неин убиец. За гърците ценностите съществуват преди всяко действие тъкмо за да отбележат неговите граници. Модерната философия поставя ценностите на края на действието. Ценностите не са в постоянно съществуване, те стават и ние ще ги познаем в цялост едва след края на историята. С тях изчезва границата и тъй като схващанията по това, какви ще бъдат ценностите, са най-различни, а и няма борба, която без юздата на тези ценности да не се разпростира до безкрай, то месианските послания днес се сблъскват и крясъците им се основават в сблъсъка на империите. Прехвърлянето на мярата е пожар според Хераклит¹. Пожарът се разпространява, Ницше е задминат. Европа философства не вече с чук в ръката, а с оръдейни залпове.

Но въпреки всичко природата е винаги тук. Тя противопоставя своите спокойни небеса и своите основания на лудостта на хората. Докато самият атом не бъде възпламенен и историята не свърши в триумфа на разума и агонията на вида. Но гърците никога не са казвали, че границата не може да бъде преодоляна. Казали са, че тя съществува и че безмилостно бива поразяван онзи, който посмее да я прехвърли. Нищо в историята днес не може да ги опровергае.

И историческият дух, и творецът искат да преправят света. Но самата природа на твореца го задължава да познава границите си, а историческият дух не познава граници. Затова последният свършва в тирания, докато страстта на първия е свободата. Всички, които днес се борят за свободата, едва на последно място водят битка за красотата. Разбира се, не става дума красотата да се защитава заради самата нея. Красотата не може да се лиши от човека и ние ще дадем на нашето време величие и ведрина само ако следваме човека в неговото нещастие. Така никога вече няма да бъдем самотни. Но не по-малко вярно е, че човекът не може да се лиши от красотата – а точно това, изглежда, нашата епоха иска да пренебрегне. Тя се напъня, за да постигне абсолютното и властта, иска да преобразува света, преди да го е познала докрай, иска да го подреди, преди да го е разбрала. Каквото и да казва, тя бяга от

¹ Фрагмент 43. Всъщност, според Хераклит „hybris (прекомерността, високомерието) трябва да се потушава *дори повече* от пожара“. – Б. пр.

този свят. При Калипсо Одисей може да избира между безсмъртието и родната земя. Той избира земята и заедно с нея смъртта. Едно толкова просто величие днес ни е чуждо. Други ще кажат, че ни липсва смирение. Но тази дума като цяло е двойствена. Подобно на онези смешници при Достоевски, които се хвалят с всичко чак до звездите, а накрая излагат на показ срама си на първото обществено място, на нас ни липсва онази човешка гордост, която е вярънност на човешките ни граници, любов, ясно виждаща човешкото положение.

„Мразя епохата си“, пише малко преди смъртта си Сент-Екзюпери по причини, които не са много далеч от тези, за които говорих. Но колкото и разтърсващ да е викът на човека, който е обичал хората в това, което е достойно за възхищение у тях, няма да го подедем. Какво изкушение обаче изпитваме на моменти да се отвърнем от този мрачен и обезпльтен свят! Но това е нашата епоха и не можем да живеем, като се мразим. Тя е паднала тъй ниско както заради излишъка от добродетели, така и заради големината на недостатъците си. Ще се борим за онази нейна добродетел, която идва отдалеч. Коя? Конете на Патрокъл оплакват своя господар, паднал в битката. Всичко е загубено. Но битката започва отново с Ахил и победата предстои, защото е било погубено приятелството: приятелството е добродетел.

Признатото незнание, отказът от фанатизъм, границите на света и човека, обичаното лице, най-сетне красотата – ето лагера, където ще се присъединим към гърците. По някакъв начин смисълът на историята за утрешния ден не е такъв, какъвто вярваме, че е. Той е в битката между творчеството и инквизицията. Въпреки цената, която творците ще платят, оставайки с празни ръце, можем да се надяваме в тяхната победа. За сетен път философията на мрака ще се разнесе над светлеещото море. О, мисъл на Юга, Троянската война започва далеч от бойните полета! Този път ужасните стени на модерния град ще паднат, за да освободят „душа ведра като покоя на моретата“, красотата на Елена.

(1948)

Мартин Хайдегер (1889–1976).

Началото на художествената творба

Тогава същността на изкуството би била: полагане на истината за съществуващото в творба. Но досега изкуството е имало работа все

пак с красивото и с красотата, а не с истината. Онези изкуства, които раждат творби за разлика от изкусността в занаятите, даващи ни вещи, се наричат изящни изкуства. В изящните изкуства изящна е не изкусността, а изявата на красивото. Истината по традиция принадлежи, напротив, към логиката. За естетиката обаче е запазено красивото. [...]

В своето постоянство (гръцкият) храм дава лице на нещата и на човека. Този лик остава открит дотогава, докато творбата е творба, докато Богът не го е напуснал. Така стоят нещата и с образа на божеството в културата, която го прославя като победител в една борба. Тя не е отражение, с което трябва да се разбере по-лесно как изглежда Богът, а е творба, която оставя присъствието на Бога и така Богът е сам той. Същото важи и за словесните творби. В трагедията не се показва и представя нищо, а се води битка между новите и старите божества. Когато словесната творба се роди в сказанията на един народ, вече не се говори за тази борба, а самото сказание се превръща в онова съществено слово, което води борбата и поставя на съд въпросите за това, какво е свято и какво не, какво е велико и какво мизерно, какво е смело и какво подло, какво е благородно и какво низко, какво е господар и какво е роб (срв. Хераклит, фрагмент 53). [...]

Истината, за която се говори тук, не съвпада с това, което обикновено се познава под това име и се присъжда на познанието и на науката като качество, за да може по-нататък да бъде отличена спрямо красивото и доброто, които като имена са валидни за ценностите на нетеоретическото отношение към съществуващото. Истината е нескритостта на съществуващото като съществуващо. Истината е истината на битието. Покрай тази истина не се среща красотата. Когато истината се задвижи в творба, тя просветва. Просветващото явстване е – като такова битие на истината в творбата и като творба – самата красота. Така красивото принадлежи в събитийността на истината. Тя не се отнася към харесването и не е само негов предмет. Красивото при това се основава във формата, но само поради това, че някога тази форма се е излъчила от битието като съществуващността на съществуващото. Тогава битието се е изявило като *eidos*. *Idea* се е включила в *morphe*. *Sunolon*, собствената цялост на *morphe* и *hule*, именно *ergon* е по битие *energeia*. Този начин на присъствие става *actualitas* на *ens actu*. *Actualitas* става действителност. Действителността става предметност. Предметността става преживяване. В начина, по който

то в западноевропейския свят съществуващото е действително, се крие едно своеобразно припокриване на красотата с истината. На същностните промени на истината съответства същностното повествование на западноевропейското изкуство. От позицията на взетата сама за себе си красота то може да се разбере толкова малко, колкото и от тази на преживяването, при положение, разбира се, че метафизическото понятие за изкуство достига до същността на изкуството.

* * *

ЦИТИРАНИ АВТОРИ И ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Албер Камю. *Изгнанието на Елена*. В: Лидия Денкова. *Елена и философите. Ескизи към една философия на нежността I*. София, 2013, 293–298.

Аристотел. *Голямата етика*. Превод от старогръцки Петя Янева.

Георг Вилхелм Фридрих Хегел. *Естетика*. Том 1–2. Превод от немски Генчо Дончев. София, 2004.

Готфрид Лайбниц. *Монадология*. Съставителство, уводни думи, превод от френски и латински Лидия Денкова. София, 2015.

Ерих Фром. *Човекът за себе си*. Превод от английски Стефан Кулев. София, 1995.

Жан Херш. *Философското удивление. Една история на философията*. Превод от френски Лидия Денкова. София, 2014.

Имануел Кант. *Антропология от прагматично гледище*. Превод от немски Валентина Топузова-Торбова. София, 1992.

Имануел Кант. *Основи на метафизика на нравите*. Превод от немски Валентина Топузова-Торбова. София, 1974.

Итало Калвино. *Американски лекции. Шест предложения за следващото хилядолетие*. Превод от италиански Нева Мичева. София, 2012.

Лев Толстой. *Що е изкуство*. Превод от руски Лидия Денкова. София, 1994.

Леонардо да Винчи. *Трактат за живописиста*. Превод Владимир Свинтила. София, 2014.

Мартин Хайдегер. *Същности*. Превод от немски Димитър Денков. София, 1993, 65–128.

Платон. *Държавата*. Превод от старогръцки Александър Милев. София, 1981.

Платон. *Пирът*. Превод от старогръцки Георги Михайлов. В: Платон. *Диалози*. Т. 2. София, 1982.

Платон. *Теетет*. Превод от старогръцки Богдан Богданов. В: Платон. *Диалози*. Т. 4. София, 1990.

Платон. *Софистът*. Превод от старогръцки Богдан Богданов. В: Платон. *Диалози*. Т. 4. София, 1990.

Платон. *Филеб*. Превод от старогръцки Донка Марковска. В: Платон. *Диалози*. Т. 4. София, 1990.

Плотин. *Енеади*. Превод от старогръцки Цочо Бояджиев. София, 2005.

Пол Валери. *Реч за естетиката и други есета*. Превод от френски Лидия Денкова. София, 2011.

Роман Ингарден. *Човекът*. Превод от немски Правда Спасова, Владимир Теохаров. София, 2003.

Франсоа Волтер. *Философски речник*. Превод от френски Стоян Атанасов. Варна, 1982.

Фридрих Ницше. *Човешко, твърде човешко. Книга за свободните духове*. Том I–II. Превод Донка Илинова. София, 1993.

Фридрих Шелинг. *Философия на изкуството*. Превод от немски Генчо Дончев. София, 1980.

Ханс-Георг Гадамер: *Актуалността на красивото. Изкуството като игра, символ и празник*. Превод Димитър Денков. София, 2000, 26–28.

Хосе Ортега и Гасет. *Естетически есета*. Превод от испански Тодор Нейков. София, 1984.

Шарл Бодлер. *Естетически и критически съчинения*. Превод от френски Лилия Сталева. София, 1976.

Étienne Souriau. *Vocabulaire d'Esthétique*. Paris, 2004. (Превод от френски за настоящото издание: Лидия Денкова.)

Roger Scruton. *Beauty*. Oxford, 2009. (Превод от английски за настоящото издание: Милка Хаджикотева.)

